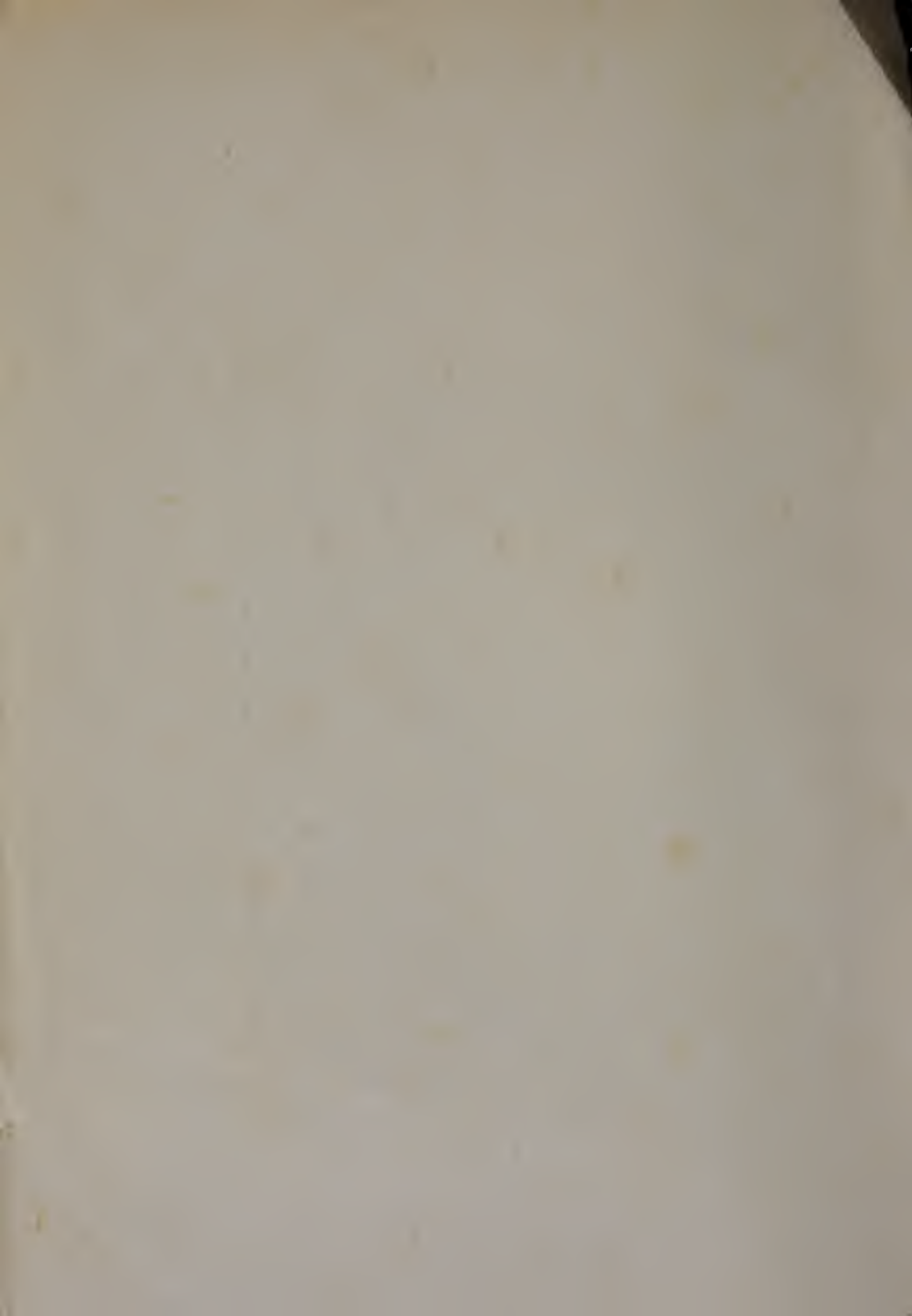


AARÃO DE LACERDA

Chronicas de Arte



TYPOGRAPHIA DA
«RENASCENÇA PORTUGUESA»
PORTO





A Assis Paneiras,
ao seu culto espirito,
com a minha admi-
ração e reconheci-
mento, of

Harão de Liacida

CHRONICAS DE ARTE

Aos Illustres Directores do «Primeiro de Janeiro»

GASPAR BALTAR

E

JOAQUIM PACHECO

COM O RECONHECIMENTO DE
SEMPRE.

DO AUCTOR

PUBLICADO:

Da Ironia, do Riso e da Caricatura.

EM PREPARAÇÃO:

Ensaio sobre a Esthetica Contemporanea. — Antonio

Carneiro e a Significação da sua Arte.

Artistas de hoje. — Oscar da Silva.

Imagens d'Ambar. (Philosophia da Arte Christã).

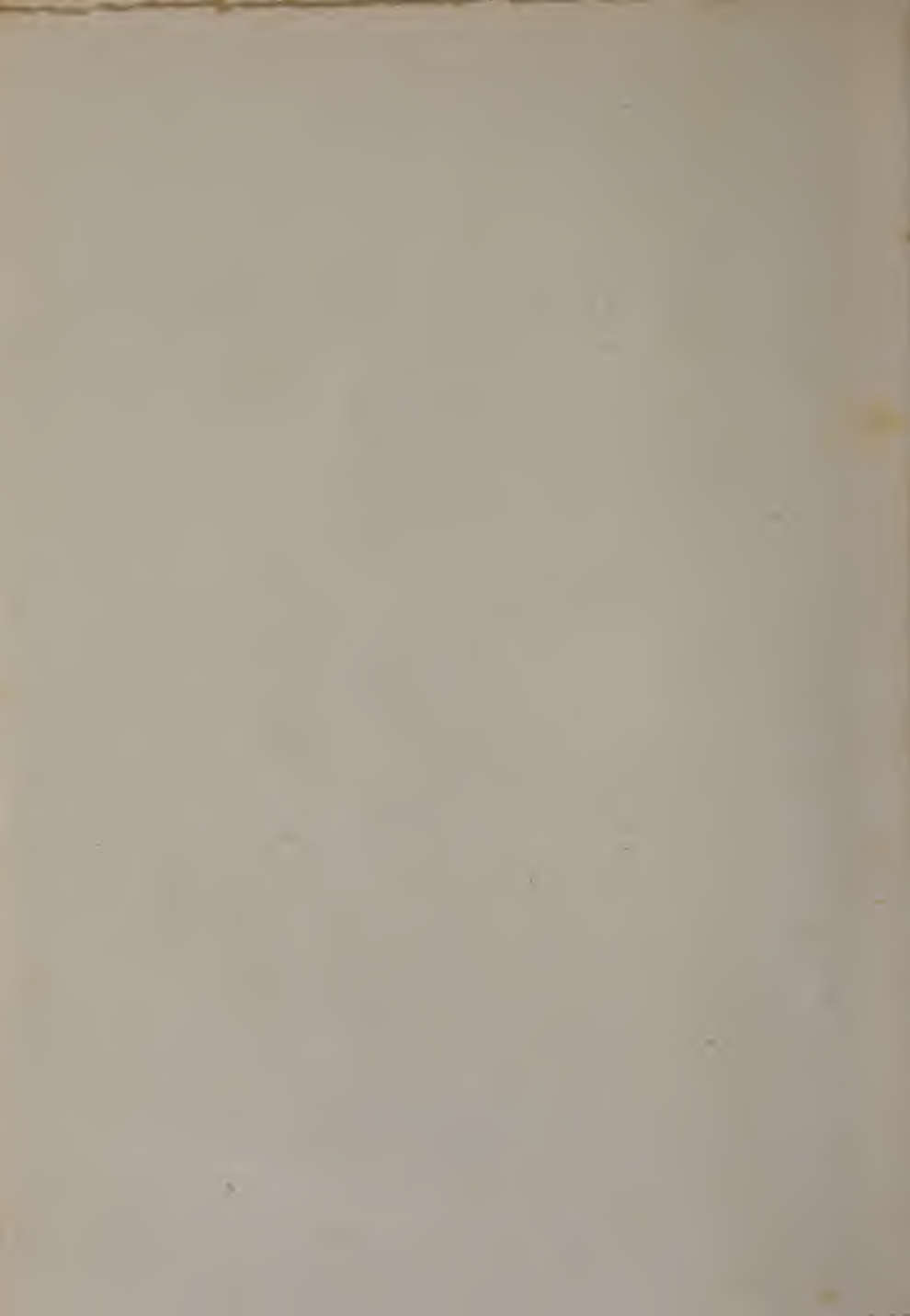
Alma Antiga. — Esthetica dos Tempos Idos.

AARÃO DE LACERDA

Chronicas de Arte

VOLUME I

TYPOGRAPHIA DA
« RENASCENÇA PORTUGUESA »
PORTO



O ORPHEON ACADEMICO DE COIMBRA

A SUA ACÇÃO E O SEU SIGNIFICADO

« O povo portuguez tambem teve uma poesia propria, nacional, filha do genio, da raça a que pertencia, cantando as paixões e as phases da vida, acompanhando as suas transformações, contando a sua historia mais ou menos apagada, mais ou menos original... não existe um povo sem poesia, porque é impossivel a existencia sem receber impressões, sem a communicacão d'ellas, sem a lingua, sem a tradição, sem o costume, sem a theogonia, sem o symbolo. »

THEOPHILO BRAGA.

A ACADEMIA de Coimbra ainda não ha muito despertou d'um lethargo profundo, entrando agora n'uma vida activa de resurgimento esperançoso, insuflado por idéas de um alevantado cunho patriotico que na sua concreta realisacão constituem um factor altamente poderoso n'esta hora em que todos os portuguezes conjugam os seus esforços para redimir e levantar bem alto o nome da patria independente e altiva.

Alguem houve que soube integrar em si a aspiração de muitos, e animado por esse altruismo que caracteriza os homens superiores e eleitos reuniu e aproveitou forças disseminadas n'essa anarquia, irmanando-as sob um ideal commum e grandioso.

Refiro-me a Antonio Joyce, essa rara compleição de artista que na sua clarividencia imaginou a criação de uma obra cujo significado fosse bem attestado em factos que haviam de necessariamente produzir resultados apreciaveis e salutaes. Os elementos foram-se pouco a pouco accumulando, animados de boa vontade e firmemente crentes na esperança que os attrahiu, talvez a principio como uma chimera, muito longe de suporem a influencia que em pouco tempo exerceriam no meio artistico e social portuguez.

O *Orpheon Academico de Coimbra* nos seus principios reduzido augmentou em numero e a sua celebridade, justo é dizel-o, nada mais foi do que a publica demonstração do seu valor. Ninguem hoje ignora o papel poderosamente educativo que desempenham as sociedades coraes: o solidarismo que as anima gera indissoluveis laços de união, faz commungar sob a mesma synergia instinctos por vezes rebeldes, de forma a evocar-lhes o ideal da fraternisação. Obedecendo a um culto ellas exercendo-o beneficiam, inspiradas pelo divino mysterio da musica a interpretar tão bem os estados psychicos mais profundos.

Atravez de todas as dissensões havidas na academia o *Orpheon* tem ficado inabalavel e firme, alheando-se a toda ou qualquer ideia politica que o viesse amesquinhar ou produzir desordem no seu seio. Tudo alli segue o mesmo lemma: *multitudo sacris collectus*.

A aspiração é uma só: a vida sonhada na sua expressão mais rythmica, como emanação derivada de uma synthese perfeita.

No periodo que atravessamos em que o nosso nome lá fóra é discutido e commentado, favoravelmente ou não, o *Orpheon Academico de Coimbra* vae cumprir dignamente o seu dever: o de mostrar de uma forma intuitiva que entre nós tambem se professa a religião da arte, *espelho da vida*, e como tal traduzindo o psychismo do povo, a indole, o seu *ethos* particular. A excursão que a sociedade coral coimbrã projectou a Paris, e que dentro em pouco se vae realizar, obedece a esse intuito tão grande e tão altamente patriotico: a capital franceza certamente se pronunciará depois, e quem sabe, sejamos optimistas, se esta nobre ideia, a ser levada a effeito, como deve, não vem gerar um intercambio artistico e intellectual da França e do nosso paiz?

Nós estamos ligados a ella, mas ella não está ligada connosco; não nos conhece: a arte portugueza encontra-se quasi completamente desconhecida e um dos fins a que Antonio Joyce se propoz, quando da organização do *Orpheon*, foi o

de mostrar a actividade do povo, as suas melodias, expressivos estados de alma, os seus versos a cantar sentimentos intimos—o amor como thema a inebriar n'um ingenuo idealismo o espirito que fala pela boca do povo, o verdadeiro poeta.

Lopes Vieira encontra no lyrismo a nossa melhor esperanza! Esta esperanza é preciso vivificada, animada, e para isso tem a arte meios especiaes que ajudam a realçar um brilho supposto extinto e desaparecido: a scentelha brilhará em fulgente extase de luz—só pela Arte a patria renascerá e se imporá depois.

Onde se mostra mais accentuada esta ambição de revelar a *indole portugueza*, é na geração nova: a ella se deverá referir a historia do renascimento artistico.

O estado de quietismo que tanto tempo nos anesthesiou quasi se extinguiu com a corrente poderosa das novas ideias: auscultar o coração do povo, ouvil-o nas cantigas, nas lendas, na poesia d'este ceu azul. Direi o que Theophilo Braga, o Mestre de sempre, escrevia já no livro *Epopêas da Raça Mosárabe*: «o que estava occulto apparece... Quem ainda tem boa fé, leia; quem tem vigor e ainda espera, levante-se.» Todos pois concentram agora as suas energias para a reconstituição ethnographica e psychica do povo portuguez. Um escriptor muito distincto dizia, não me recordo onde, que ia deixar o ambiente da cidade para partir pelo paiz, a percorrel-o para o

ouvir: tão nossas essas festas populares com os descantes, com desafios e com as mais bellas canções! Quando Edgar Quinet visitou em 1844 Portugal achou «a mudez, a solidão de uma nação ou de uma Gomorrha submergida». O que o grande poeta da *Visão dos Tempos* chamava *governo paternal dos somnambulos* é agora bafejado por uma briza de vida!

Mas digamos mais algumas palavras sobre o *Orpheon de Coimbra*: de pouca vida mas de enorme alcance, foi o orpheon organizado pelo grande musico João Arroyo, quando do centenario de Camões — grito de independencia da raça soltado pelos novos d'então.

João Arroyo, hoje consagrado no meio musical como um compositor de largos recursos, lançou as bases do que mais tarde Joyce com tanto exito construia. O orpheon actual não teve, porém, uma existencia ephemera como o de João Arroyo e Moreira de Sá: ha cêrca de tres annos que vive, e se um dia terminar alguma cousa de grande fica a envolver a sua memoria. Foi esta affirmacão que encontrou um echo de enthusiasmo em todos aquelles que, como eu, comprehenderam de principio o alcance da obra de Antonio Joyce e dos companheiros que o seguiram devotados, promptos a sacrificios, a dispendar em prol d'uma ideia a energia nova, decidida e generosa.

O organisador da sociedade coral coimbrã teve a auxiliá-lo elementos de valor: assim, além

do programma já ensaiado, em que figuram os nomes de Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Wagner e Leroux, haverá um outro exclusivamente composto de produções *regionalistas e originaes*: a *Morena* e o *Canto Academico* de João Arroyo, composições de Freitas Branco, a *Canção á Bandeira*, letra de Affonso Lopes Vieira e musica de Thomaz Borba, córos de Alfredo Keil, de Cyriaco Cardoso, de Neuparth, de Fernando Moutinho e rhapsodias portuguezas.

Além d'estes numeros serão cantados a *Canção do Figueiral Figueiredo*, musica antiga já citada por Theophilo Braga e extrahida para o seu livro *Epopêas da Raça Mosárabe* do Cancioneiro do conde de Marialva; uma composição de Damião de Goes, denominada *Surge prospera*; alguns dos motetes de Frei Manoel Cardoso e composições de caracter liturgico de D. João iv.

É com estes preciosos documentos da nossa arte que o *Orpheon Academico de Coimbra* se apresenta em Paris. As canções portuguezas hão-de lá produzir um entusiasmo certo. Affonso Lopes Vieira fará ao publico parisiense uma conferencia sobre o Povo e os Poetas Portuguezes, e antes da audição de cada uma das citadas composições explicará os motivos em que esta ou aquella foi baseada, e o regionalismo que as caracteriza.

NOTA. — Entre nós é uma das maiores iniciativas, e julgo poder afirmar que nunca se manifestou em Coimbra um movimento artistico tão amplo e tão generoso. Grande parte da academia coimbrã acompanhou Antonio Joyce no seu voluntarioso designio, mas o enthusiasmo dos primeiros tempos cessou bem depressa, extinguindo-se por fim. Antonio Joyce abandonou Coimbra depois da sua formatura e tudo terminou. Este excepcional artista tentou ainda em Lisboa a formação de um grande *Orpheon*, e o que elle conseguiu foi momentaneo. As iniciativas mais nobres fracassam quasi sempre neste paiz, pouco votado para coisas d'arte. É bem significativa a phrase desoladora de Francisco de Hollanda a este respeito... *temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes...*

A ida do *Orpheon Academico* a Paris teve um exito que esteve longe de corresponder ao que se esperava. Todavia affirmou-se uma sociedade coral de largo futuro. Julgava-se isto então, mas os anos passaram e a destruição tornou-se evidente.

A Universidade de Coimbra deve chamar Antonio Joyce para junto de si e de novo o *Orpheon Academico* começará a sua esplendida cruzada. A arte portugueza teria n'elle, com certeza, o maior amigo.

A cultura musical é essencialissima em todos os meios universitarios, e a manelra mais simples de a incutir é certamente esta: a creação dos orpheons escolares. Cada orpheonista seria um elemento auxiliar da formação do nosso ignorado e incompleto *folk-lore*, e assim conseguiríamos o conhecimento integral das canções regionalistas tão variadas e tão cheias de belleza.

Os elementos apontados neste artigo então publicado faltaram na sua quasi totalidade. A musica portugueza teve mesmo pouca divulgação, e esta era-nos absolutamente necessaria em Paris. A conferencia de Affonso Lopes Vieira não se realizou, perdendo nós assim o ensejo de elucidar um publico culto pelas palavras de um dos nossos grandes poetas que tem dedicado grande parte da sua actividade á revelação da alma portugueza traduzida eloquentemente pelos seus artistas.

A PROPOSITO DA «GRANDE SAISON» EM PARIS

« La nuit a des douceurs de femme,
Et les vieux arbres, sous la lune d'or
Songent. »

DEBUSSY — *Prosas lyricas.*

NUMA orientação elevada, e sob um plano absolutamente novo, a *Grande Saison* de Paris proporcionará ao meio culto, cosmopolita, misto de dilettantes e artistas, uma serie de esplendidos festivaes de arte.

Jacques Besnard, o distincto musicographo, communica-nos com entusiasmo o que será esse conjuncto de recitaes, tão requintados na variedade dos estylos a apresentar ao publico attrahido lá por um quasi fanatismo, esse que constitue para Camille Mauclair a verdadeira religião da musica.

É uma actividade febril a demonstrar-se e a ser acolhida pelos espiritos dos eleitos. A iniciativa encontrou echo e, apoiada num sem numero de vontades que superiormente contribuem para o exito da obra começada, vae infiltrando, incutindo dia a dia pela sua acção continua o mysti-

cismo superiorizado d'essa força que suavemente domina e nos arrasta para um amago de mysterio e de sonho que faz esquecer a boçalidade da vida, fazendo realçar o espiritualismo que nella existe.

A quintêssencia do mundo, passando rapida, evanescente, deixa radicada no profundo do *ser* a impressão indefinivel e vaga, como a visão cujo significado se não saiba explicar, embora sentida pelos olhos extaticos do delirio.

D'este emporio artistico que é Paris irradia um fulgor novo a produzir vitalidades, a accentuar a obra dos que presentiram e auscultaram o coração da verdadeira vida! Verdadeira vida, essa que só alguns sabem exprimir no enlevo inimitavel: a duvida creadora; a dôr redimindo; o paroxismo da existencia provocando a divinisação do soffrimento e o amor enlaçando vidas! Tudo se vê atravez do veu doirado que subtilisa, que faz brilhar o que nos parece mergulhado na treva. Depois, em uma symphonia de luz, a deslumbrar, levanta-se o translucido velario e, na collina, surge esplendorosa, grande, a *Visão* embevecendo os que a olham. Poucos a desvendaram ostentando-a aos iniciados entre os quaes começa a correr a boa nova de uma crença que os prende a todos num intimo liame. Accorrem fanaticos! Vão comungar no mesmo goso espiritual.

Primeiro foi Kubelik; depois as *Heures dancantes*, de Natacha Trouhanova, a maravilha da



DEBUSSY

choregraphia; a seguir o festival Beethoven, com a execução do *concerto em mi bemol* pelo pianista Emilio Säuer, do *concerto em ré* pelo violinista virtuose Jorge Enesco; e por fim a collaboração da orchestra sob a batuta do *Kapellmeister* Weingartner.

O nome da cantora Lucilia Marcel, o concurso do grupo *Canto Coral*, creado por Estournelles de Constant, e a sociedade dos *Concertos Colonne*, formando um conjuncto de mil executantes, tudo isto contribuirá para o successo do festival. E para encerrar este cyclo admiravel vem a representação do *S. Sebastião*, de Gabriel d'Annunzio, com musica de Claudio Debussy.

Difficil seria encontrar uma semelhante cooperação para o mesmo fim. Gabriel d'Annunzio impõe-se-nos como um dos maiores escriptores contemporaneos. O auctor do *Fogo*, do *Triumpho da Morte*, das *Victorias Mutiladas* e da tragedia *Filha de Jorio*, inspirando-se na lenda do androgynio christão, escreveu um poema de indole idealista que mais vem provar a victoria da nova corrente, base de tão grandes motivos de arte.

E que direi de Debussy, o traductor em musica das scenas de Maeterlink, o émulo de Strauss, orgulho legitimo dos francezes que vêem n'elle o fundador de uma nova escola, rival em successo e originalidade da de Ricardo Wagner?

E, todavia, apesar da extrema importancia que assumiu, é desconhecido na maior parte, pelas

poucas audições das suas obras. Claudio Debussy é, indiscutivelmente, um vulto de destaque no mundo artistico hodierno. Quando em 30 de abril de 1902, se effectuou a primeira representação do *Pelléas et Mélisande*, poema de Maurice Maeterlink e musica de Debussy, pode affirmar-se que tal facto foi um dos mais notaveis acontecimentos da historia da musica franceza. Lulli, Rameau e Gluck não foram mais ovacionados. Diz Romain Rolland que este successo foi uma reacção contra a arte estrangeira, invasora do palco francez. A influencia de Wagner era visada por esta fórmula: segundo os criticos a arte wagneriana em nada correspondia, na sua essencia, ao temperamento meridional.

A musica do *Pelléas et Mélisande* foi a revolta contra o *germanismo* que, durante annos seguidos, guiou os musicos dependentes.

O contraste das duas escolas é flagrante: Wagner é criticado por fazer da musica o nucleo principal do drama; a escola franceza exige a cooperação harmonica e geral de todos os elementos. Livre de regras oppressoras, liberta de um rigido contraponto, a musica de Debussy pretende exceder em belleza a do mestre de Bayreuth.

O sensualismo esthetico do temperamento gaulez vê agora o seu interprete no *debussysmo*. Ao lado da obra prima que Nietzsche, no *Crepusculo dos Idolos*, tanto elevou, a *Carmen*, de contextura simples, exprimindo um pouco o exte-

rior, está o poema musical, *Pelléas et Mélisande*, caracterisado por um *interiorismo* de alma, de subtil compleição.

A opera de Claude Debussy será uma nova afirmação do seu poder imaginativo. O auctor das *Fêtes Galantes*, de Verlaine, radicará mais nos discipulos da moderna corrente o symbolismo puramente emotivo.

A França vê no impressionismo de Claude Debussy a sua independencia, a extincção completa do servilismo que destruiu a originalidade das producções artisticas.

Coimbra — 911.

NOTA.—Para a historia da arte franceza o nome de Claudio Debussy assume, como se vê, uma excepcional importancia e o momento actual mais a faz destacar. Nunca a França terá, como agora, o aneio nobilissimo da mais pura e integral independencia. A arte não pode deixar de ser influida por este movimento nacional que rebusca apaixonadamente os elementos intrinsecamente autochtones, originaes, nascidos directamente do espirito primitivo.

A imprensa ainda ha bem poucas semanas espalhou as palavras nacionalistas e cegamente patrioticas de Camillo Saint-Saëns: a colossal obra de Ricardo Wagner foi um tanto ou nada attingida. Não procuro estudar aqui a arte debussyana. Ella é vasta de mais para ser contida na brevidade divulgadora destas chronicas. Estudai-a-hei num proximo livro em preparação onde tentarei o estudo das grandes correntes da esthetica contemporanea.

UM QUADRO DE LEONARDO DE VINCI

TELEGRAMMAS em todos os jornaes publicados participaram um sensacional roubo no Museu do Louvre: a *Gioconda*, de Leonardo de Vinci, desapareceu!

Sobre a veracidade de tal noticia duvidei a principio, mas de novo informações vieram confirmar a triste verdade!

Era uma das grandes preciosidades do Louvre, este retrato de mulher, sorrindo enigmaticamente e fixando o olhar incisivo e penetrante nos multos que a olhavam e a sentiam na sua esphyngica attitude. Não esquece nunca a insinuancia de Mona Lisa a destacar-se d'esse fundo de paisagem suave: os cabellos cahidos meigamente sobre os hombros, sobre o peito branco que parece respirar; as mãos esguias de requintada, de patricia, a descançarem n'uma posição escolhida e feliz. Ao longe, n'um segundo plano, divisam-se caminhos sinuosos, que uma penumbra verde parece envolver. Tons esmaecidos, sombras que relevam, luz que incide brilho, traços de uma espiritual belleza a traduzirem pensamento, alma e conceito!

Attrahe-nos e repelle-nos ao mesmo tempo: ha carinho e ha desprezo! A primeira impressão arrasta-nos para si; depois sentimo-nos mesquinhos ante o seu olhar commiserado mas orgulhoso, de creatura superior, que perscruta e disseca o intimo. Mona Lisa é a imagem misto de amor e cynismo que nos perturba e desorienta: queremos comprehendel-a mas o vincado dos labios, o dizer das suas pupillas que perseguem, affastam-nos com a indelevel impressão da sua belleza!

Nem todas as obras primas de Leonardo de Vinci conteem a mesma significação, isto no que diz respeito ao valor philosophico das creações: assim os quadros a *Ceia*, a *Virgem dos Rochedos*, *Sant'Anna* e a *Virgem*, distinguem-se bem da *Gioconda* e da celebre tela *S. João Baptista*.

Em volta d'estas duas obras os esthetas teem formulado as mais variadas conclusões. Em *S. João Baptista* o mesmo sorriso! Nas outras telas existem leves expressões: na *Ceia* os perfis biblicos, modestos; na *Sant'Anna* e a *Virgem* um simples quadro intimo; na *Virgem dos Rochedos* o pensamento não é occulto, destacando-se bem nitidamente a habilidade technica pictural nos *sfumatos* perfectissimos.

Reinach chama á *Ceia* uma pagina de psychologia profunda, um estudo de caracteres e de sentimentos, traduzidos ao mesmo tempo pelas expressões das phisionomias, pelos gestos e attitudes. Não sei o que se poderá então dizer da

Gioconda! E d'essa cabeça magnifica de *S. João Baptista!* Reinach falla d'ellas ao de leve e, com-tudo, são certamente as duas mais bellas obras primas de Leonardo.

Reinach combate o facto dos esthetas psychologos quererem encontrar na *Gioconda* um character mysterioso e romanesco, um olhar de esphynges, ironia desdenhosa e, como elle diz, *mil outras cousas que Leonardo nunca pensou*. Péladan comprehendeu melhor a *Gioconda* e o *S. Baptista*.

A *Gioconda* pode-se considerar uma das mais notaveis creações de psychologia pictural, de psycho-physiologia, direi.

Não é um estudo de expressão paroxystica; não, n'ella ha o requisito exigido por Winckelmann: a belleza acha a sua expressão n'uma calma absoluta.

Todavia direi que sob a apparencia da calma absoluta, existe ou adivinha-se um pensamento. Foi á esculptura que durante seculos esteve reservado o estudo da expressão e a pintura só muito tarde reflectiu almas, apesar da existencia das imagens de Giotto, tão bellas no franciscanismo que traduziam.

Mas a arte evoluciona — Vinci é além do seu genio um producto d'essa mesma evolução.

Leia-se o seu *Tratado de Pintura*, se não me engano, ha um anno publicado com uma magnifica introducção e concisas notas de Péladan: não

é um livro didactico; é a philosophia do pintor, desenvolvida por uma forma brilhante; são conselhos preciosissimos a seguir na factura das obras plasticas.

Estudem-se os seus aphorismos e conclua-se d'ahi o alto espirito que os ditou.

A *Gioconda* é uma obra de um artista philosopho.

Leonardo de Vinci, no estudo da expressão, presentiu o que mais tarde a sciencia veio mostrar com Müller (1801-1858), na *Physiologia do Homem*; Lotze, Bell, Darwin, Wundt, Bich-Hirschfeld, Mantegazza, Hecker e podemos citar Piderit, auctor da *Mimique et Physiognomonie*.

Müller ainda dizia serem absolutamente desconhecidas as relações dos musculos da face com as diferentes paixões, porém já admittia taes relações.

Bell apresentou uma hypothese para explicar os movimentos mimicos do rosto.

Darwin sustentou a semelhança universal dos movimentos da expressão entre as diferentes racas humanas e a transmissão por hereditariedade dos paes para os filhos de formas determinadas da expressão.

Wundt estabeleceu tres principios: da innervação directa, da associação de sensações e da relação do movimento com as representações sensoriaes.

Hirschfeld e Mantegazza desenvolveram as doutrinas de Darwin.

Foi a titulo de curiosidade que n'este artigo, consagrado á *Gioconda*, inserimos algumas notas sobre o estudo da mimica, e isto com o fim de pôr em relevo a compleição do artista e homem de sciencia que foi Leonardo de Vinci.

Porto—911.

A PROPOSITO DO THEATRO DA NATUREZA

QUANDO ha tempos li num jornal que em Lisboa alguns espiritos cultos procuraram levar a effeito uma série de récitas num theatro ao ar livre, eu senti uma satisfação intima por vêr que encontravam echo entre nós os enthusiasmos lá fóra prestados a esta reviviscencia do passado hellenico.

Será um publico reduzido a principio, a assistencia será uma selecção: artistas, poetas e homens de letras acolherão a ideia! Ella depois se diffundirá e pouco a pouco, por uma adaptação continua e crescente, irão apparecendo adeptos e admiradores ferventes.

Nunca será porém a multidão de hoje apta a receber e a sentir a belleza do theatro antigo.

A edade que atravessamos, imbuída de utilitarismo exagerado, é bem refractaria ás grandes sensações de arte! Ha eleitos apenas...

O resto vive, vegeta subordinado ao limitado conceito de um hédonismo revoltante, egoista, indice bem caracterisco de decadencia! Decadencia da Ideia e da Forma!

Abramos coim uncção as paginas d'esse evocador que é Péladan e veremos toda a idade antiga! *A Terra da Esphyngé* e a *Terra de Orpheu* são livros de consagração ao periodo dos mythos. Péladan dedica á alma pagã um preito immenso: não vive d'hoje, vive de hontem.

Os gregos crearam a superioridade da Arte, e é essa superioridade que eu aqui rapidamente quero caracterisar.

O theatro antigo era a expressão ao mesmo tempo humanissima e transcendente da vida. Humanissima, porque a paixão, a dôr e a alegria eram os themas predilectos; transcendente, porque ella traduzia e erguia depois em conceito metaphysico o *ethos* do tragico quotidiano.

Taine teve bem razão quando escrevia que o artista era por assim dizer a synthese do meio.

Na Grecia assim o podemos considerar, mas hoje entre a alma do artista e a multidão ha uma scisão que na verdade se impõe.

O povo sentirá a dramatisação musical de Wagner? O theatro de Maeterlink? As creações de Rodin? A resposta é clara e não admite duvidas: *existe a aristocracia da arte*. Ella viverá hoje, sendo um privilegio esotérico, por uma incompatibilidade com o psychismo inferior e degradante da multidão. Multidão apenas absorvida pelo ideal politico, desprezando todo o resto.

No theatro hellenico podemos encontrar as origens do theatro moderno, não d'esse, observa-

ção reduzida e mesquinha da vida d'hoje, mas do drama de Wagner em que concorrem numa synergia integral os principaes ramos da arte.

Nietzsche foi um dos que melhor interpretou a philosophia da arte grega, fazendo-a derivar do conceito pessimista do mundo, isto no que diz respeito muito especialmente á tragedia: « O ser absoluto traz em si uma guerra sem limites. A tortura infinita da sua indeterminação é por si uma propria força que obriga o Sêr a determinar-se em seres finitos. D'ahi o mundo que tem por mãe a dôr. »

Para comprehender o theatro antigo integremo-nos na vida hellenica e façamos com que o nosso espirito recorde, como que evocando, as imagens leves de um sonho todo feito de luz. Transportemo-nos á edade antiga e como um atheniense, com a sua toga branca, assistamos ao esplendor das festas hellenicas. Levemos comnosco palmas recortadas em homenagem aos divinos mythos, e vamos com a multidão levados n'essa embriaguez dionysiaca...

Cippos occultos de flores, aras acariciadas pelo perfume estonteante das plantas orientaes, estatuas olympicas de deuses a sorrirem serenas ante o sol que as beija lubricamente! Hymnos entoados no delirio por milhares de boccas; invocações homericas ao Zeus doirado da acropole, protegida pelo escudo de Pallas!

A multidão passa por entre as columnas dos

templos, comprime-se... visita o sanctuario, curva-se nas libações sagradas. Os sacerdotes lá estão perto do grande mytho fazendo os sacrificios; os thuriferarios espalham no ambiente o aroma perturbante das cinzas d'onde se erguem columnas espiraladas de fumo!

Não longe da mansão sagrada está o amphitheatro... A tragedia começou com o canto das citharas. Todo o povo alli está absorvido a sentir: o poema que elle vê e ouve é o seu tambem. Nas scenas crueis ha gritos, ha crispações, tudo se enerva depois, sobrevivendo a analgesia. O pathetico pondo em actividade a alma educa-a, eleva-a.

O côro é a humanidade saudando o heroismo, lamentando o infortunio.

As tragedias de Eschylo, Sophocles e Euripedes teem em si a essencia do drama: a dolorosa impressão do mysterio do Destino.

Hoje ellas serão sentidas por muitos, não por todos. Serão apanagio e o orgulho dos que as comprehenderem.

O Bello sendo o mysterio das Formas precisa para se sentir de uma iniciação, iniciação que só encontra echo nas almas onde habita uma elevada sensibilidade.

SOBRE O THEATRO HELLENICO

IMPRESSÕES DA TRAGEDIA « ORESTES »

O GRANDE Pan morreu! Grito soltado n'uma imprecação dolorosa das praias do Egeu... A lenda conta que a este grito responderam clamores, esvahidos depois, pouco a pouco, na agonia. Mas do passado hellenico muito nos ficou: arreigada lembrança que se traduz na admiração fanatica das suas producções estheticas e no pretendido esforço de fazer d'ellas a reviviscencia. A obra pôde resurgir mas incompleta, sem aquelle cunho que a caracterisava — o ser sentida pelo povo! Arte contendo em si a mais profunda interpretação da vida, ella é a *alma-mater* de tudo o que se fez depois de magnifico e de divino! Refiro-me a Beethoven e a Wagner, e muito especialmente a este, que, na sua clarividencia de genio, imprimiu ao drama a verdadeira e nobre feição, deitando por terra, aniquilando a superficialidade do que então se intitulava *opera*, conjunto de harmonias adaptadas a um texto poetico sem significação: o enredo era o pretexto adoptado

para os devaneios musicaes. Ricardo Wagner e, precedentemente, Schopenhauer lançaram a ideia: este na *Metaphysica e Esthetica*, aquelle nos poemas e nas doutrinas que traçou.

A tragedia grega traz comsigo a fusão das artes: musica, poesia e dança. Era um conjunto novo que reunia alma, descriptivo e attitudes. A poesia pela voz exprimia o drama; a musica, utilisada n'um dos seus elementos, o rythmo, era o complemento indispensavel da dança e, assim, enleadas, traduziam a Fórma, o Character e a Belleza. Para que a arte grega attingisse a perfeição assumida no apogeu do seculo de Pericles, foi preciso que, por uma especie de estratificação, se disposessem motivos primeiramente dispersos. A religião elevadissima dos hellenos foi o grande factor que impulsionou o progresso das Ideias e das Fórmas: as cerimoniaes sagradas chamavam a si tudo que havia de espiritual e materialmente superior; houve depois a desintegração, não direi completa, d'esses varios elementos para se substanciarem n'uma fôrma nova. Primeiro dá-se a concepção do mysterio e a lucta titanica para o adivinhar desenrola-se a seguir.

O deus é o super-homem, é o heroe vidente e illuminado. Procura-se e encontra-se n'elle a perfeição: o crente precisando de materialisar a ideia, a crença concebida, modela na pedra a suprema Belleza!

No esboçado, no vago, na sombra vão-se ge-



A «Electra» na Comédie Française

rando symbolismos: nascem os poemas baseados nos mythos. Junto das aras votivas apparecem as estatuas na plasticidade dos bronzes e dos marmores corinthios.

A *Venus* é a deificação da curva; *Hermes* a força e a serenidade; a *Victoria de Samothracia* o genio alado insufflador da epopeia; *Apollo* e *Dionysos*, um poesia e luz, outro creador da emanação transcendente — a musica.

A tragedia é a mais alta expressão do hellenismo e para a comprehendermos eu direi, com Eduardo Schuré, ser necessario uma intuição secreta, um augusto presentimento dos mysterios sagrados.

Envolve-a o espirito dionysiaco; ella nasceu do côro dithyrambico, dos dialogos entre o corypheu e os proselytos.

Eschylo e Sophocles são os maiores tragicos da Hellada! Inebriados pelo philtro sagrado da inspiração escrevem paginas heroicas, de uma infinita belleza.

A lenda do *Edipo* surge-nos esplendidamente traçada por Sophocles: nunca mais esquecem estas paginas pelo fatalismo que d'ellas se ergue, pela sua ingente synthese da vida!...

A *Orestes* que hontem *alguns espectadores* ouviram, pertence á celebre trilogia de Eschylo, *Orestia*. O distincto escriptor Dr. Coelho de Carvalho adaptou á scena portugueza a tragedia *Choéphoras*, subordinando-a ao titulo acima dito.

Se bem que importantes elementos faltassem, as impressões colhidas d'esta tentativa entre nós, são as mais favoraveis aos artistas interpretes d'esta missão tão elevada.

Difficuldades appareceram certamente, mas os intelligentes organisadores não desanimaram, levando a effeito uma empreza que eu julguei nunca se realisasse.

Alexandre de Azevedo, hoje actor em destaque na scena portugueza, é dos que mais merece o meu applauso. O papel de *Orestes* a elle confiado teve uma excellente interpretação. No ultimo acto, a scena do remorso, a visão das *Furias* foram momentos de consagração para o talento de Alexandre de Azevedo.

A declamação, um dos requisitos mais exigidos na tragedia, era por vezes apressada: a cadencia deve sublinhar bem a phrase que deve ser acompanhada sempre do gesto e da attitude. A tragedia classica tem hoje uma das suas maiores interpretações na *Comédie Française* e é exactamente na sua declamação que reside o realce.

Adelina Abranches, no papel de *Electra*, soube mostrar-se digna do seu nome, tendo scenas em que foi bastante feliz. Os restantes personagens contribuíram, tanto quanto puderam, e d'elles não posso deixar de mencionar Luz Velloso que n'uma das falas do penultimo acto mostrou largos recursos.

Pena é que este grupo de artistas encontre á

sua volta um ambiente tão ingrato, tão mesquinho. Precisava de grandes auxilios para que o exito fôsse completo.

Os meios materiaes de que dispõe são bastante reduzidos: o conjuncto scenico apresenta-se pobre e despido. O côro, parte imprescindivel da tragedia, queria-se augmentado: os personagens que d'elle hontem faziam parte assistiam banalmente ao desenrolar das scenas mais terriveis. Não tinham gesto, não accusavam o menor jogo physionomico.

O côro na *Comédie*, quando se pronuncia, é acompanhado de sons cavos, mysteriosos que deixam radcada uma enorme impressão: tem-se a illusão de se escutarem crotalos e sistros.

Tudo isto é conjugado harmonicamente.

O elemento musical nunca devemos esquecer-o, muito especialmente nas tragedias de Sophocles e Eschylo. E não cito Euripedes, por este já representar a phase decadente do theatro hellenico.

Euripedes é já considerado um sophista, impregnado de doutrinas proprias do *homem theorico* a quem Nietzsche attribue o desaparecimento da arte grega.

Euripedes é um demolidor e um demagogo: o seu theatro resente-se d'estas perniciosas qualidades.

Eschylo e Sophocles viram a humanidade atravez da lenda heroica e sublime.

NOTA.—Cito esta representação na *Comédie Française* por ella constituir um esplendido successo artistico no mundo theatral. A *Electra* de Sophocles era uma das mais emocionantes obras que conhecia apenas de leitura. Nunca a julguei *realisavel*, todavia tive a felicidade de a vêr mais tarde em toda a sua pungente dramatisação. Os papeis do protagonista, do deuteragonista e do tritagonista foram interpretados sem a mais pequena falta. Luisa Silvain fez-me visionar o sombrio quadro dos anathemas e conjuras, a religião hellenica, a tempera dos heroes lendarios... a *alma antiga* na sua mais diognysiaca expressão.

A tentativa portugueza sossobrou, como não podia deixar de ser; o contrario seria para commentar e admirar. O Porto acolheu-a com frieza e ironia. O publico que assistiu á representação, levada a effeito no jardim do Palacio de Cristal, ouviu-a com bocejos e ápartes despropositados e falhos de espirito. Como havia de ser differente a sua attitude? Se o seu enthusiasmo só casquinava com as insolencias grotescas de qualquer revistola popular?

A NOVA PEÇA DE D'ANNUNZIO

« Les vérités mystiques ont sur les
vérités ordinaires un privilège étrange ;
elles ne peuvent ni vieillir ni mourir. »

MAURICE MAETERLINCK. — *Le Trésor des
Humbles.*

NÃO ha muito que um dos aspectos mais característicos pelo sabor antigo resurgiu vindo recordar as passadas celebrações mysticas de uma idade em que eram sentidas com enlevo e paixão.

O primitivo christianismo apparece como fonte inexgotavel de inspiração, de motivos, e o que era olhado, ha bem pouco tempo, como anachronico e incompativel com a ideia moderna, é hoje por uma grande maioria considerado superior sob um ponto de vista exclusivamente esthetico. A religião, analysada no seu despontar, apresenta, especialmente na thaumaturgia, um sem numero de inéditos encantos em que, a par da ingenuidade, ha o sentir de uma vida elevada na sua transcendencia. No momento d'hoje as scenas religiosas são procuradas e reveladas a quem até

alli as olhava com desdem : as parabolâs, as lendas santas e os trechos biblicos, vistos no seu intimo dizer, constituem scenas humanissimas, ao mesmo tempo imbuidas de um perfume supra-terrestre.

A iniciação occidental, seguindo as palavras de Redolpho Steiner, precisa, para se realizar, d'essa vontade primitiva, attributo dos martyres e dos heroes da divina corrente. O mundo laico sente-se pouco a pouco invadir do vago idealismo que, indubitavelmente, se apresenta como reacção contra o positivismo exagerado que n'uma não distante epocha dominou quasi despoticamente. É na philosophia que tal ataque mais asperamente se dirige contra os que pretendiam tudo desvendar por meio de um empirismo, simples analyse do mundo das apparencias.

Ao homem theorico foram-lhe marcados limites além dos quaes não podia passar: o resto seria presentido pelas crenças, pelos poetas e pelos artistas. Estes teriam o privilegio para traduzir em poema o enigma eterno da existencia: Ricardo Wagner, na dramatização musical, n'uma intensificação de genio; Maeterlinck, na sua vasta obra, d'Annunzio e Rodin, dão-nos a noção bem nitida da nossa alma.

Gabriel d'Annunzio descreve no *Fogo* pela bocca do poeta Stelio, n'essa conferencia feita no Palacio dos Doges, em Veneza, o apostolado da arte, dignificando-a como religião de belleza. Rebuscando sentimentos, procurando exprimir as

grandes paixões, d'Annunzio incute no que escreve um cunho essencialmente philosophico.

Agora apparece o auctor das *Victorias Mutiladas* com o seu *mysterio* todo penetrado de espirito medieval, a lembrar as devoções tanto em voga nos seus seculos XIII e XIV. Levado por um culto de juvende, em que a educação humanista predominou, d'Annunzio resurge o androgyno christão, procurando reconstituir o mysticismo dos primitivos crentes, enaltecendo o poder dominador da fé, realçando a lucta travada entre o paganismo e o evangelho, descrevendo o occaso lento dos deuses, o desabar sempre crescente dos mythos orientaes. Elle faz apparecer os convertidos perante a abnegação dos martyres, e a catechização dos illuminados arrastando a turba.

D'Annunzio parece ter vivido n'este tempo em que as consciencias anciosas se voltavam para a simplicidade egualitaria do grande iniciado que foi Christo

*Douces gens, un peu de silence!
Soyez recueillis en présence
de Dieu, comme dans la prière:
car vous connaîtrez, par mystère,
ici la très sainte souffrance
de ce Martyr adolescent
qui a jamais sa jouvence
dans la fontaine de son sang*

.

Ante o altar de marmore, consagrado aos deuses, o povo olha os dois irmãos cingidos aos postes da tortura. Inebriados fitam o ceu azul, orando, proferindo palavras. Junto dos archeiros de Emeso, Sebastião, o seu chefe, olha os sacrificados, e no extase fere sem sentir a mão onde appoia o arco. O sangue corre, a voz fala-lhe de longe. Debalde os companheiros procuram desperta-lo :

*La fleur de ta veine est plus belle
que l'anémone d'Adonis*

.

Tu es beau.

Tudo isto é julgado sortilegio dos magicos. A Mãe dolorosa vem procurar os filhos, aconselhando-os a seguirem o culto antigo. Marcos responde, dizendo ser a morte a vida. O outro irmão mais suggestionado implora para que ouçam os rogos maternos; a luta é então mais accentuada quando as cinco irmãs apparecem a recordar o lar. O prefeito, cheio de clemencia, quer conceder o perdão, exigindo dos sacrificados o preito ao Imperador e ás divindades de Roma.

Sebastião, o santo, grita — *athletas de Christo, respondei...* Os dois irmãos n'uma só voz proclamam o seu culto. A turba agita-se pela invocação da Cruz e a profissão de fé é lançada pelo amigo de Cesar; curva-se a Mãe dolorosa, ou-

vem-se gritos angustiosos, imprecações, ameaças, tecem-se prophcias... e o santo olha o tumulto depois do milagre da flecha despedida.

A voz continua a perceber-se, mysteriosa e occulta como até ali. Os milagres sempre a fascinarão. Sebastião entra no parallelogrammo de fogo. Ha a dança extatica, sentindo-se a vertigem.

Cantam as virgens; a tarde cahe sobre os jardins *que se tornam azues*. Melodias suspiram do além e o côro seraphico irrompe com a saudação á luz, abrindo-se o portico do *Novo Dia*:

*Voici les sept Témoins de Dieu,
les Chefs de la Milice ardente.*

.

Tout le ciel chante

Atravez de todo esse symbolismo oriental, que offerece a segunda mansão, a pessoa christianissima do Sagittario, aureolada de sobrenatural, domina sempre. As sacerdotisas dos idolos e dos astros sentem empallidecer na alma o culto dos mythos e desfallecem junto dos cippos sagrados. O momento apaixonado de iconoclastia impera. Os libertos lembram as riquezas perdidas: clamores de gente vêm pedir clemencia ao androgyno. Na evocação esplendida de Lazaro, Sebastião ergue a visão espectral e branca da figura biblica e a multidão horrorisada espraia o seu olhar pelo

vago. Os catechumenos começam a experimentar a beatitude feliz, a adoração pelo *Homem* que se sacrificou pelas creaturas.

O martyrio de Golgotha faz soluçar Sebastião :

*Je tremble parce qu'en mon âme
Je porte le poids de l'opprobre.*

A physionomia tragica da *doente das febres* ostenta no delirio um mysterio e a presença do Calvario sente-se em toda agonia que a historia santa do evangelho relembra.

Sacerdotisas, escravos, destruidores de idolos, olham como que tomados de vesania: « a luz é natividade, beatitude e musica. »

No *Concilio dos Falsos Deuses* elevam-se as aclamações rythmadas da assistencia fanatica ao *Imperator*, acompanhadas de invectivas contra os christãos :

— *César Auguste, que les dieux
te conservent !*

— *César Auguste,
Empereur très saint, que les dieux
te gardent éternellement !*

.
.

— *Très saint Empereur,
mais délivre-nous des chrétiens !*

— *Venge nos dieux !*

— *Venge nos feux*

— *Venge nos temples !*

O Imperador saúda Sebastião, o sagittario comandante da coorte de Emeso:

.
*Je veux qu'on t'acclame. Vous tous
à la louange infatigable,
criez en rythme: « Que les dieux
justes conservent ta beauté
pour l'Empereur, Sébastien! »
Criez en rythme.*

O santo envolve-se na chlamyde como que procurando esconder-se, occultar-se longe daquella crença que era a negação da sua. Mas o Imperador continua:

*Où sont-ils les magiciens
qui t'aident dans tes artifices
et qui t'enseignent tes prestiges?*

Sebastião invoca o seu deus

.
Seul le Christ rayonne l'Unique!
.
*Entre vous et le jour, Il est.
Entre vous et le soleil mort,
Il est Unique.*

O *Sagittario* quebra a cithara que celebrava a embriaguez pagã e nem mesmo o sacrilegio o con-

demna: as mulheres de Byblos olham a belleza androgyna:

— *Son regard est comme l'effluve
du sommeil, la nue du benjoin.*

— *Tu es beau, tu es beau, Seigneur,
semblable à l'anémone en fleur,*

A lucta dos espiritos mythico e christão desencadeia-se. Augusto quer deificar o corpo de Sebastião e concede-lhe a estatua da victoria que elle arremessa ao mosaico, exaltado de fé:

*J'ai brisé ton idole, j'ai
brisé ton or, comme toi même
tu seras brisé, tu seras
foulé*

O insulto aos deuses é a condemnação fatal do *Sagittario* que o proprio *Imperator* não póde salvar:

*Ne le touchez plus de vos doigts!
L'art de sa démente est sublime.
Le son de sa faute est divin.*

*Il meurt dans le mode dorique
Ne le touchez plus de vos doigts!
Ne touchez pas à sa pâleur.*

.
.
*Etouffez-le sous les couronnes,
étouffez-le sous les colliers,
sous les fleurs, l'or et la musique,
sous les songes, l'or et les plaintes,
car il est beau.*

Na penultima mansão, no *loureiro ferido*, o santo vae soffrer o martyrio.

Sanaé, subdito do androgyno, procura salvá-o. Os sagittarios de Emeso dominados curvam-se, incensam-no. A apparição do *Crucificado* envolve o loureiro do sacrificio. Os archeiros desfecham os golpes, e as flechas passam rapidas no ar em direcção ao martyr. *Maintenant le soir est céruléen comme le verre de Phénicie coloré par l'ocre bleu de Chypre.* Choram as mulheres de Byblos. As settas, quando o androgyno inerte é desligado do loureiro, fogem das chagas, cravando-se na arvore. Levado entre litánias envolvem-no na purpura de um manto.

Au delà de la colline sainte, dans la profondeur du soir, une clarté de perle se répand, semblable à celle qui précède le lever de la pleine lune.

Depara-se-nos o Paraíso como uma apparição: *é o jardim das claridades e das beatitudes.*

O canto dos martyres, das virgens, dos apostolos e dos anjos é um coral á belleza animica de Sebastião :

*Louez le Seigneur dans l'immensité de sa force
Louez le Seigneur sur le tympanon et sur l'orgue.
Louez le Seigneur sur le sistre et sur cymbale.
Louez le Seigneur sur la flûte et sur cithare.
Alleluia.*

A espiritualidade que parece erguer-se como um aroma do mysterio de Gabriel d'Annunzio, lembra-me as creações de Guido da Vicchio, o pintor florentino, luarisadas de pureza: são os mesmos tons e as mesmas auras doiradas a rodear as cabelleiras castas das virgens e dos baminos.

Julho, 911.

UM CITHAREDO

PELAS ruas e callejas tortuosas da velha Coimbra passam e vivem tipos curiosissimos, que a observação não póde descurar pelo immenso descriptivo que apresentam: creaturas a viverem de braço dado com a miseria que as obriga aos mais ridiculos vexames, ás maiores torturas de apparentarem ser o que não são aos olhos dos outros, ávidos de titerismo para sorrirem e escarnecer. E que vida bohemia têm estes aventureiros já anesthesiados para as maiores dôres, habituados como estão a um crudelissimo passadio, angariado ainda pela esmola humilhante, que tanto offende intimos orgulhos.

Mas por vezes essa insensibilidade cynica desaparece momentaneamente, e o chôro convulso turva-lhes de lagrimas o olhar; a dôr então é cruciante, e o aventureiro soffre a impressão d'uma nuvem pesada, que passa a escurecer-lhe o atalho ingreme que trilha.

O grito desesperado, soltado pela alma revol-

tada, esváhe-se e o peito, de offegante que estava, volta a descansar n'essa serenidade que acompanha sempre os heroes no martyrio! E affronta-se assim com altivez a ingratidão das circunstancias, que formam o «fatum» de uma creatura, que realizadas são o tragico quotidiano de que nos fala o *Thesouro dos Humildes*. E são estes desconhecidos que, levando a vida n'uma apparente bonhomia, escondem almas cheias de nobreza, immaculadas na sua mais intima essencia.

.
Feriu-me a attenção um velho tocador de cithara que ha dias passava por mim quando eu, de companhia, descia a Couraça dos Apostolos. Chamei-o. Perto d'elle, e á sua volta, grupos de garotitos sublinhavam, com risadinhas mordazes e algazarra, as palavras aportuguezadas ditas pelo pobre homem.

—Olhe, amanhã á noite, appareça no meu quarto. Palacios Confusos, sabe?

Despediu-se de mim com muitas venias e lá foi seguido pelos motetes do rapazio.

Ao anoitecer do dia seguinte o citharedo appareceu-me de rosto alegre e feliz: parecia esquecer o livro tragico que eu presentia ser toda a sua vida. Apenas entrou, lançou rapidamente os olhos para as paredes ornadas com os retratos de alguns musicos, e disse-me n'um incisivo tom de sinceridade:

Ah! Wagner! Sim, estive em minha casa, na

Suissa allemã! E apontando depois para um numero da «Musica» que inseria a photographia de Liszt: — ah! Vi-o em Roma. Que musico, que musico! Comecei de interrogar-o na sua vida cheia de aventuras, que dariam um poema. Foi viver com sua mãe para Innsbruck; aqui trabalhou no atelier do pintor Bachomid, indo depois como operario para uma grande fabrica de cristaes. — Ah! meu amigo, nunca fui um musico, eu era pintor. E com que orgulho affirmava isto, o desgraçado! Trieste acolheu-o em seguida com sua mãe, a querida companheira. Viveu n'esta cidade algum tempo, deixando-a para se asylar primeiro em Vilach e depois em Carenzia. Trabalhou um anno no atelier de Bruch, vindo de novo refugiar-se em Trieste e, desalentado pela falta de trabalho, procurou Roma, onde exerceu o seu mister de pintor n'um convento e na egreja de S. Paulo. Alistou-se no exercito austriaco, entrando na guerra entre a Austria e a Turquia. E ao referir-se a estes episodios da sua vida, o caminheiro descreve-me as batalhas mais impressionantes.

Exaltado e n'um mesclado de varias linguas procura exprimir-se. Parece estar a vêr a refrega dos dois exercitos, tal o colorido com que elle pinta as scenas guerreiras... Extenuado, pede-me que o deixe descansar por momentos.

Deixou a vida militar e regressou a Trieste. Sua mãe estava á morte com um cancro no peito, vindo a morrer decorridos alguns mezes. Começa

Gustav a entristecer — fazia-lhe falta a unica creatura que tinha no mundo. Recordava-a sempre, e com os olhos marejados de lagrimas o caminheiro lembrava a sua meninice e ficava-se deliciosamente, momentos seguidos, a pensar no que não voltava mais. Via o recanto florido da sua patria longinqua, e uma sombra amiga a estender-lhe, na immaterialidade do sonho, mãos transparentes, que o acarinhavam.

O citharedo desperta e conta-me de novo a a sua peregrinação por terras remotas: As viagens fazia-as sempre a pé; não conhecera nunca outro meio de transporte: umas sandalias de madeira poupavam-lhe os rudes golpes das pedras e das silvas dos caminhos.

Foi ao Tyrol e a München, onde estive num atelier a retocar antigos quadros: seguiu para Coblenz, Berlim, S. Petersburgo e Odessa. Veio para Constantinopla e aqui trabalhou n'uma igreja de missionarios. Voltou para a Austria, percorrendo depois a Italia, vindo a Marselha, depois a Pau, Bayona, Irun, Barcelona e Gibraltar. D'aqui a Bayona, Bilbao, Santander e tambem algumas cidades da Galliza, recolhendo a Portugal, não sem transpôr novamente as fronteiras. Esteve no Porto, em Lisboa e agora Coimbra parece que o acolhe. O ter falado de Wagner obrigou-me a perguntar-lhe se alguma vez ouviu a sua misica. — Oh, sim, em Bayreuth. Ouvi o « *Götterdämmerung* », e n'um expressivo laconismo de adjectivos seguidos,

manifestava a sua admiração por Wagner. Com que exactidão Gustav Marek esboçava n'um rapido schema o theatro wagneriano! Não se esqueceu de me citar Perosi—que ouvira em Roma. Tinha visto Mascagni, Leoncavallo. Germanisava a pronuncia d'estes nomes, arrastando-a, demorando-a nas syllabas claras. Vira em Roma Liszt, *um lindo velho de cabellos grandes* . . .

E, a proposito de aneddotas de musicos, referiu-se a uma questão curiosa entre Mascagni e um outro maestro, de cujo nome se não lembrava.

O caminheiro pôz-se a trautear uns compassos da «*Cavallaria*» e pegando na cithara percorreu sentidamente as poucas cordas que lhe restavam — os sons suspiravam com tristeza.

— Ah! Não tenho alegria! E toda a gente julga que sou alegre por tocar cithara! Esta foi sempre a minha companheira: *c'est ma femme!*

Gustav Marek despediu-se de mim com a alma cheia de enternecimento . . .

Coimbra adormecida estende-se pela collina agora envolta de treva. Murmuram as aguas canções de amor aos choupos, que se curvam para as ouvir, e a voz confusa das coisas passa murmura pelo ar. Parece-me escutar o citharedo cantar uma velha canção do seu paiz. As notas dolentes perdem-se arrastadas pelo vento que as leva.

Pobre rhapsódo, como tu choras a cantar!

A ALMA DAS PEDRAS

O TEMPLO ergue-se como monumento santo da Historia, e ao passar por elle sinto a alma invadida de saudades por tempos que a imaginação apenas pode evocar. E' da Sé Velha que vos quero falar, leitor amigo, com esse fanatismo despertado sempre pelas coisas que nos lembram eras já corridas, e nenhum templo como este radicou em mim mais profunda impressão de resurgidora antiguidade! As pedras dizem muito no seu silencio, acordam em nós o preito devido aos herois, e fazem com que o nosso espirito devotamente lhes reze: resumbra d'ellas o perfume dos velinos e dos in-folios antigos.

Para comprehender o estylo da Sé Velha é preciso sentir a melancholia religiosa do seu interior acariciado por uma luz branda e coada. Logo ao entrar, sob as archivoltas sobrepostas, levantando o velario, se começa a experimentar uma vaga e inexplicavel tristeza. O mundo fica-nos para traz e o mortal sente-se com o infinito a desvendar

mysterios. O velario cái de novo occultando-nos o sol que inunda tudo n'um mar de coruscante luz. Emoção, muita emoção banha a alma que se sente alli bem. Erguem-se os olhos e a doçura imbebe-os, imbebendo o coração de nostalgia! Nada se ouve senão os proprios passos que echoam pelas naves. Sempre o mesmo silencio ascetico ... sempre!

O templo vive abandonado, sem os monges que antes lhe cantavam sob as naves aromatisadas de incenso; e fazem falta os monges para nos entoarem os hymnos sagrados de louvor ao seu Deus.

D'um lado e d'outro da egreja destacam-se os tumulos de creaturas que a alma revive: a tradição contou-lhe o Passado e tudo ficou indelevel no seu intimo. Dizem os chronistas que n'um d'elles repousa D. Vetaça, aia da rainha Santa Izabel e, segundo Rezende, conquistadora de uma villa, tomada em dia de Sant'Iago ao rei Casse. D. Vetaça era neta do imperador da Grecia e filha de Gui-lhelmo, conde de Veiente-Milha. A figura valorosa d'esta mulher, lembrada pela lenda, descansava sob a pedra pesada que a cobria. E só vos falo, leitor amigo, d'este tumulo: os outros são demais conhecidos, lembrando-nos, porém, ainda a campa do bispo D. João Mendes de Tavora, onde se notam ainda vestigios dos seus escudos picados na época de D. José I, pouco depois da «pavorosa» do attentado.

E já que recordei, da minha romagem ao templo, figuras passadas, também ao de leve vos quero contar scenas queridas da nossa historia alli decorridas sob aquellas mesmas pedras que me abrigavam: pelo bispo D. Martinho foram n'esta Sé coroados D. Sancho I e D. Dulce e mais tarde, em 1385, o Mestre de Aviz era aqui recebido com as honras de rei. D. João fôra esperado em Coimbra pelos bispos do reino, grandes da côrte e deputados de quasi todas as villas e cidades. Em 3 março do anno de 1385 o Mestre de Aviz entrou na cidade em procissão. E contam mais as «Memorias» que a uma legua de Coimbra, uma campanha de rapazes com o seu pendão á frente, e montados em canas, o foi esperar também. A's saudações e ao grito enthusiasmado do povo D. João entrava na Sé Velha, sendo aqui aguardado pelo bispo de Lamego, D. Lourenço, seguido do deão e cabido de cruz alçada. Foi cantado um solemne *Te-Deum*, e feita a oração o Mestre d'Aviz, rodeado pelos seus homens de armas, e acompanhado em cortejo por toda a gente, dirigiu-se para os Paços de Alcaçova. Reunidas depois as côrtes, a voz eloquente e incisiva de João das Regras, proclamando a soberania do povo, erguia-se por D. João, legitimo successor.

No dia 6 de maio de 1449, antes da batalha de Alfarrobeira, o infante D. Pedro fôra também alli orar, e mais tarde o principe da lenda, o Desejado, que o messianismo atavico fazia surgir n'uma

certa manhã de nevoeiro, ia rezar humildemente ao mesmo santuario!

A lenda tudo aqui envolve n'esta velha cidade de escolares!

O estylo do templo de que vos falo é bem a traducção inspirada de uma phase caracteristicamente religiosa da antiguidade: o romanico é essa vida interior symbolisada; é a crença primitiva dos anachoretas erguida no hieratismo das pedras. Das sombras das catacumbas, interrompidas por suspiros de lampadas, lentamente se passou ao «templo» edificado em plena luz mas guardando no seu interior o ascetico silencio. E tudo então nos fala de prece, de arrependimento e de vagos mystérios.

Olhando o «triforium», a imaginação vê nelle perfis castos de virgens que oram, e a destacar-se a imagem linda de Mecia de Haro olhando devotamente um martyr agonisante! . . .

Os claustros estão desertos. Apenas uma fonte se ouve a chorar lagrimas de saudade!

Coimbra, Palacios Confusos — 911.

IBSEN E GRIEG

PEER GYNT

IBSEN na sua mocidade tivera um sonho que lhe déra uma sabbatica impressão da vida, e nunca um estado onirico creára assim um tão grande quadro: levado por um anjo o poeta vê desenrolado ante os seus olhos o espectáculo da existencia. Do alto da collina o super-homem divisa uma grande cidade extincta donde se erguem flatulencias de podridão; milhares de corpos jazem inertes pelo solo. Uma luz pallida e diffusa incide sobre as coisas. A alma atemorizada sente-se perseguida. O anjo fala na vaidade dos homens. Ha um ruido de tempestade. Os mortos erguem-se em horripilantes attitudes agitando os braços, erguendo-os para o poeta! Jámais se esquecia uma visão assim, e o espirito genial do dramaturgo imbiuiu-se bem d'ella, querendo ao mesmo tempo com o seu esforço desvanecela, procurando catechisar e evangelisar os homens pela sua obra cheia de character e de significado moral. As peças

de Ibsen são livros philosophicos ; formam só por si uma detalhada e profunda dissecação do corpo social ; attestando defeitos moralisam ; creando personagens que são encarnações de virtudes, incutem exemplos a seguir, e com o sentido destes ergue preceitos de purissima bondade. Ibsen, perscruta genialmente os movimentos da alma, as suas crises dolorosas de incerteza, as masculas e viris paixões que nella tumultuam, e lido o seu theatro tem-se immediatamente adquirido um alto conceito do que devia ser a vida. ,

A sua obra é um systema de idéas, traduzindo principalmente, o antagonismo radical entre individuo e o meio ambiente — a sociedade : vive só e serás um forte ! Lida esta phrase que se não veja n'ella uma profissão de antipathico egoismo, de desprezo pelos outros, mas sim a idéa incisivamente radicada da *individualidade*. Henrique Ibsen procura caracterisar a lucta entre o ideal e o real, querendo envolver este por aquelle, procurando dignificar a vida numa aspiração esthetica, aspiração que não vive na mediocridade das multidões, sáfaras e indignas de comprehender os eleitos, os isolados, os fortes encerrados com o seu pensamento, base vital indestructivel. E quantas vezes o poeta não exprimiu nas cartas intimas que escrevera o absoluto desdem pelo espirito gregario : « o barulho da multidão intimida-me, quero acautelar as minhas roupas da lama das ruas . . . » « não tenho illusões sobre os homens e, para os

não odiar, desprezo-os.» Incredulo da sua amizade tinha sempre perante si o fratricidio da Bíblia com estas poucas palavras a sublinhal-o: «Homo homini lupus».

Não podemos considerar a obra de Ibsen como inteiramente pessimista, parecendo á primeira vista sel-o, pela maneira acerba e mordaz com que critica a instituições de hoje; mas demonstrando mais a atenção pelas suas paginas, veremos a esperança numa longinqua reabilitação levada a effeito pelo Amôr; e mais adeante, falando eu do Peer Gynt, terei occasião de me referir a isto mesmo.

O Amôr purifica o coração de Peer que sente, ao aproximar-se de Solveig, depois de longos annos de aventura, um rejuvenescimento de alma.

Ibsen queria mostrar um futuro melhor inspirando ao homem a vontade de o realisar: «Victoria e luz sobre aquelle que quer».

A civilisação será uma promessa a levar a effeito e apparecerá pouco a pouco parallelamente ao crescente desenvolvimento da *consciencia individual*.

Henrique Ibsen apothéisou a dôr, tornou-a companheira inseparavel das creaturas predestinadas. A dôr ennobrece o character e o character faz viver a belleza! Ibsen considerava-a uma funcção intellectual e olhava a grandeza e nobreza das almas graduadas pela sua dôr.

A Dôr acompanha o Amôr, segue-o sempre

abraçada a elle numa intima communhão. O beijo da Dôr tem de acarinhar sempre a fronte dos predestinados !

*

O poema dramatico Peer Gynt foi escripto por Ibsen em 1869, quando da sua estada em Ischia e Sorrento, na Italia meridional, e não em 1868, segundo a affirmação de Prozor no prefacio da sua traducção franceza. De passagem direi que não conheço a sua pequena monographia, esgotada actualmente, em que o erudito traductor e critico mais detalhadamente se havia de referir á génese e ideias dominantes no Peer Gynt ; umas cartas de Ibsen, porém, elucidaram-me bastante sobre este ponto e acho interessante, das que li, principalmente a dirigida a Eduardo Grieg que contem revelações curiosissimas a que mais adeante me referirei.

Ibsen escrevendo ao conselheiro Hegel dizia-lhe que o seu heroe Peer Gynt vivera no Gudbrandsdal, região da Noruega, no começo do seculo xix ; mais dizia ser o seu nome bem conhecido entre os habitantes dalli que contavam a seu respeito algumas lendas, não sabendo estes de Peer mais do que o contido nos *Contos Phantasticos* de Asbjörnsen.

Outra carta dirigida a Björnson refere-se a uma critica injusta do Peer Gynt feita por Clemente

Petersen que accusava a obra falha de poesia e de conter enigmas insolúveis. Segue-se outra carta a Edmundo Gosse em que Ibsen considera Peer Gynt a perfeita antithese de Brand, escripto aquelle num tom selvagem e ousado: «era preciso que estivesse longe da minha patria para me atrever a fazel-o tal como o fiz.»

Dos escriptos intimos de Ibsen aos seus amigos que mais interessam é sem duvida a carta dirigida em 1874 ao musico norueguez Eduardo Grieg, a propôr-lhe a composição de uma opera sobre o poema do Peer Gynt, áparte algumas importantes modificações referentes a córtes de scenas secundarias, a diminuição de outras, etc..

Desejava Ibsen que o primeiro acto subsistisse quasi inteiramente, salvo ligeiras suppressões praticadas no dialogo; que o monologo de Peer fosse acompanhado por orchestra ou então convertido parcialmente em recitativo; que a scena do noivado fosse realçada por um bailado com uma musica propositadamente escripta para este fim. No segundo acto Grieg comporia uma scena musical para as tres camponezas; esta musica devia ter qualquer coisa de diabolico. A orchestra deveria sublinhar por accordes o monologo, assim como a scena entre Peer e a Mulher de verde. Uma especie de acompanhamento era necessario ainda no episodio do velho da montanha. A scena intacta do faial teria a sua illustração melodica: gorjeios de aves, sinos e canticos ao longe.

No acto III seriam precisos alguns accordes na scena entre Peer, a mulher e o gnomo.

Faz umas leves referencias ás paginas 109 e 112 da edição norueguesa, desejando que o IV acto fosse supprimido e substituido por uma symphonia descriptiva que traduzisse a vida errante de Peer Gynt. O canto de Anitra e das dansarinas entoar-se-hia com o panno baixado. Seguir-se-hia a visão de Solveig cantando deante da sua cabana beijada de sol; o panno desceria lentamente começando a orchestra nos compassos da tempestade. Poucas mais indicações terá a carta de Ibsen a Grieg, mas as citadas são já de per si importantissimas.

Seria interessante conhecer os autographos de Grieg sobre esta proposta que afinal não foi levada a effeito, senão em parte.

Eduardo Grieg, com a sua requintada compleição de musico, compôs duas *suites* bem conhecidas entre nós (especialmente a primeira, agora tantas vezes executada em Lisboa pela orchestra dirigida por Pedro Blanch).

Pouco divulgado está entre nós o estudo ponderado da obra musical de Grieg que, com o seu compatriota Svendsen, creou na Noruega uma situação notavel pela profunda influencia que exerceram na arte scandinava. Eduardo Grieg estylisou as canções do seu paiz, espalhou-as incutindo ao cunho da raça que nellas vivia a forte impressão esthetica, subjectiva, do seu genio.

As Dansas Norueguezas são o exemplo bem frizante e a destacar d'entre as suas outras muitas composições.

Falemos agora propriamente do Peer Gynt, citando ao lado das scenas dramaticas as scenas musicaes de Eduardo Grieg.

O entrecho dramatico de Ibsen é quasi ignorado pela maior parte daquelles que ouvem e applaudem as *suites* de Grieg intimamente relacionadas com o poema: não ligam pois significação verdadeira aos quadros musicaes interpretados.

*

Peer Gynt é um typo lendario de Scandinavia, symbolo do egotismo, heroe e degenerado com facetas accentuadas de genio. Filho dum alcoolico e de uma creatura nervosa, Aase, Peer traz consigo uma tara hereditaria que o arrasta á perpetração de certos crimes.

De grandes faculdades ideativas, o heroe de Ibsen, inventa as mais bizarras historias que são ouvidas supersticiosamente por todos. Crente fervoroso no triumpho do seu *eu*, julga-se um futuro rei ou imperador: «nasci para os mais altos destinos!» No seu delirio de grandeza imagina-se coroado, seguido por uma escolta toda equipada de ouro; as mulheres curvam-se ante a sua belleza.

Apesar de Aase lhe prohibir a ida ás nupcias

de Ingrid, Peer não se importa e vae assistir ás bodas. Quando entra na casa dos noivos todos os convidados começam a protestar contra a vinda daquelle intruso ; as raparigas solteiras fogem-lhe. Peer quer dansar e não encontra par, mas eis que apparece Solveig e Helga, filhas de dois camponezes immigrados. Peer fica enthusiasmado com a belleza simples e ingenua de Solveig com quem troca algumas palavras. A scena é constantemente interrompida pelo noivo que se vem queixar da frieza de Ingrid, a ponto de pedir o auxilio de Peer junto della. Peer, seu antigo apaixonado, foge com Ingrid para longe. Na ultima scena do primeiro acto os inimigos de Peer vêm perseguil-o. Aase apparece e diz a Aslak que se se atrevessem a agredir o filho «a velha Aase ainda tinha bico e garras para ferir!» O noivo vem espavorido á procura de Ingrid e isto mais exacerba a multidão. Aase procura salvar o filho depois de o insultar !

Num estreito atalho da montanha Peer Gynt anda apressadamente perseguido por Ingrid ainda vestida de noiva.

Peer Gynt repelle-a falando numa afeição maior. Ingrid lembra-lhe que estão ligados por um crime! Lamenta-se, pede a Peer que pense bem na sua sorte. Abandonada, passa-lhe em todo o seu corpo um fremito de revolta ; mordida de despeito e de dôr sente o desespero de se vêr insultada como uma adúltera.



GRIEG

O *Lamento de Ingrid*, de Grieg, começa por um *allegro furioso*: notas que exprimem momentos de colera e de suffocação; no *andante* ha o acorde que significa bem o luto duma alma envolvida de treva para sempre. Depois segue-se um canto repassado de tristeza, de melancholia. Ingrid supplica!

A melodia repete-se, succedendo-se depois notas que exprimem lagrimas.

Vem novamente o *allegro*, terminando por fim em sons que se perdem num doloroso pianissimo.

Ingrid e Peer Gynt afastam-se cada um para seu lado. Aase, Solveig e Helga vêm procural-o. Solveig pede a Aase que lhe fale do filho!

Ao longe pincaros nevados.

As sombras começam a estender-se sobre a terra.

O dia morre.

Peer solta a imprecação do revoltado: «arrastar, lutar, nadar contra a corrente! Fustigar! Demolir! Desenraizar arvores! Eis o que se chama viver!» (1)

Peer Gynt encontra-se n'uma floresta. Por entre as folhas das arvores scintillam as estrellas. A *Mulher de verde*, filha do rei Dovre, vem ao seu

(1) Não nos podemos referir a cada uma das scenas do Peer Gynt, limitando o nosso estudo critico apenas áquellas que para o caso nos interessam.

encontro e leva-o n'um suino gigantesco para a montanha phantástica.

Ibsen faz intervir aqui o maravilhoso para caracterisar bem a imaginação exaltadissima de Peer Gynt.

O aventureiro entra no castello do velho Dovre, Rei das montanhas. Difficil é reproduzir as falas dos differentes personagens.

No recinto do castello celebram-se danças. Trava-se um interessante dialogo entre o rei e Peer Gynt.

Aquelle tem a sobrançeria dum deus, dum immortal que pronuncia maximas sobre os homens. Dovre deseja prender Peer nos seus dominios, mas este não quer alienar a sua liberdade. O monarcha, exasperado, condemna-o, e Peer vê-se rodeado de pequenos seres que se agitam á sua volta, fustigando-o e irritando-o. Peer Gynt grita por soccorro, ouvindo-se ao longe o soar plangente mas amortecido dos sinos da igreja.

Erguem-se gritos e tumulto.

Tudo foge e desaparece.

O castello abre ficando em ruinas.

Aqui se insere o terceiro trecho de Grieg, *In der Halle des Bergkönigs*, ultima composição da primeira *suite*.

Em pianissimo ouve-se o primeiro compasso, rompendo depois as notas num *sempre staccato* que augmenta progressivamente num crescendo e mudança de tons expressivos. Vae appare-

cendo pouco a pouco a complexidade orchestral, os desenhos chromaticos vão-se tornando cada vez mais nitidos, deixando de ser *esquisses* apagadas de sons. A seguir um *fortissimo* grandioso em oitava alta vem-nos sugerir a epopeia mythica de Prometheu libertado!

As notas finaes são indescritiveis: dissonancias que traduzem gritos e esgares.

Peer Gynt, após a desappareição brusca do reino de Dovre, fala com a *Grande Curva*, personagem lendaria, em quem Ibsen personifica a hypocrisia. A *Grande Curva* triumpho sem combater... Passam aves no ar. Ouvem-se sinos e canticos ao longe.

Inicia-se nesta altura a primeira *suite* de Grieg com a *Morgenstimmung*.

É a madrugada que começa a romper. Um *allegretto pastoral* dá-nos a impressão do raiar da aurora.

As notas leves dos primeiros compassos exprimem o levantar das nevoas, o ruflar de azas que singram o ceu. Das folhas dos arbustos cahem gottas de rócio. A musica lembra olaias floridas. Os sons accentuam-se em continuo crescendo: é a transição da noite para o dia. Os compassos ultimos annunciam a despedida da estrella de alba e os accordes finaes a serenidade duma madrugada extasiante, de luz purissima!

Peer dorme. Desperta e vê Helga que, enviada pela irmã, lhe vem trazer mantimentos.

Solveig occulta atraz da cabana é vista por Peer; este persegue-a, ella affasta-se com a companheira.

Numa outra scena seguinte Aase lamenta-se de ter perdido tudo: os tribunaes arrestaram-lhe, pelos crimes do filho, os poucos bens que possuia. Mas Aase tem sempre saudades do querido aventureiro.

Peer Gynt continua a viver só na floresta. Elle proprio construiu a sua cabana. Trabalha e ri! Solveig vem visita-lo e abençôa a sua canceira. Helga transmittira-lhe um pedido, o vento e o silencio levaram-lhe outros. Tudo dizia para ella vir alli: Aase sempre a falar do seu filho; as longas noites e os dias solitarios... Vinha ve-lo! Peer pergunta-lhe o que diria seu pae se soubesse desta visita... Solveig responde que sobre a vasta terra, sob o ceu de Deus, não existia mais para ella nem pae, nem mãe; não havia ninguem senão elle!— Uma benção desce sobre esta cabana onde tu vens habitar com o pobre caçador, Solveig! Deixa-me contemplar-te! Sem me approximar de ti, olhar sómente.—

Ibsen mostra bem aqui a superioridade de Peer Gynt: serão estas palavras o seu proprio conceito sobre o amor despido de mácula!

Os remorsos passam muitas vezes pelo espirito visionario de Peer, concretisados em imagens que só elle vê e ouve e com quem fala.

Solveig retira-se por momentos para dentro da

cabana. Volta de novo a apparecer, perguntando ao companheiro para onde tenciona ir. Peer Gynt a meia voz relembra a fala da *Grande Curva*, e responde a Solveig que tem um pesado fardo a transportar. Despede-se e Solveig espera durante muitos annos o amante que parece nunca mais voltar!

Peer por um presentimento vem a casa de sua mãe que se encontra agonisante. Grieg compôs sobre este thema uma das suas mais notaveis musicas: a *Morte de Aase*.

A pobre velha vae morrer descançada com a vinda do filho. Póde partir em paz. Peer pergunta-lhe se tem frio nos pés ou nas mãos. Aase responde que sim, que sente a vida a esvahir-se-lhe, e fala num mau presagio acontecido durante a noite. Peer Gynt vê a mãe estendida no seu pequeno leito de creança: Aase recordava assim a meninice do filho! As scenas da sua infancia lembra-as com saudades. Peer por seu lado tambem lhe evoca o passado.

— Sim Peer, tudo findou . . . Quando vires os meus olhos extinguirem-se, é preciso fechal-os docemente!

Aase vive os ultimos momentos a lembrar: quando o marido partia para as longas aventuras, os dois, á tarde, brincavam no trenó com a manta da pequena cama a servir de capota e o soalho a fingir uma planura coberta de neve. Peer Gynt e Aase abalavam para o castello de Soria-Maria, a

oeste da lua e a este do sol . . . e a moribunda no delirio, prenuncio da morte, via toda esta evocação! Mas despede-se da vida pedindo ao filho o livro dos canticos! Sente-se inquieta da alma. Parece divisar muitas luzes que Peer diz serem as janellas do lendario castello illuminadas. Aase vae fechar os olhos e entrega-se ao filho que sonha!

Kari penetra no quarto mortuario julgando que Aase dorme profundamente. Peer sente a fatal realidade e foge para longe, para muito além do mar!

Notas cavas de mysterio annunciam a despedida da vida. A alma chora! A doçura da visão passa por nós tambem. Os compassos, primeiramente em pianissimo, distinguem-se mais e mais . . . depois uns accordes levissimos sugerem imagens vagas do além. Os sons, num *diminuendo*, vão-se extinguindo, apagando, na indecisão cinzenta do infinito . . .

Peer Gynt deixa o paiz onde nascera com uma forte esperança no triumpho do seu *eu*. No principio do acto IV do poema encontra-se numa costa a suduêste de Marrocos, acompanhado de amigos desleaes. No banquete todos conversam acaloradamente, dissertando Peer Gynt sobre a conducta dum homem na vida. Conta como ganhára a sua fortuna á custa do trafico dos negros na California e da exportação de idolos para a China: todas as primaveras continuava a fornecer idolos; mas quando vinha o outomno embarcava

para a costa chinesa uma carregação de sacerdotes, munidos de biblias, bentos, arroz e rhum! O aventureiro arrependera-se das suas faltas e remiu-as, fazendo bem aos escravos que tinha ainda depois de abandonar este baixo commercio. Estava rico; agora a sua ambição era ter sempre perto de si um côro de amigos dançando em volta do seu vélo d'oiro. Exaltado pelo vinho, acomette-o o delirio da grandeza: quer ser imperador do mundo com o dinheiro omnipotente! Sonha com uma grande victoria soccorrer a Grecia victima da Turquia. Peer separa-se dos companheiros que resolvem fugir com o seu navio carregado de dinheiro.

Sob o luar, Peer Gynt divisa no horisonte um yacht que se affasta: era a sua fortuna de Nababo que lhe fugia para sempre! De colera arranca os cabelos e pede a Deus o castigo para aquelles que extorquiram o seu immenso thesouro. A imprecação é ouvida e o navio envolvido de chammas e fumo afunda-se nas aguas. Peer Gynt cahe extenuado sobre a areia. Levanta-se de novo cheio de esperança em si: — um nobre pensamento vale mais do que todas as riquezas do mundo. De aventura em aventura vamos encontral-o num oasis, sob a tenda dum *scheik* arabe, rodeado de raparigas que com Anitra cantam e dançam em honra do propheta:

Flautas, entoae vossas arias de festa,
Em honra do divino Propheta!

Incluirei nesta scena a *Dança arabe* da 2.^a *suite* e a *Dança de Anitra* da 1.^a *suite*.

A primeira começa por um *allegretto vivace* em pianissimo. Ouve-se o tilintar de pulseiras e o agitar de lentejoilas. É a impressão da ronda de sulamites lindas! Ouve-se a melodia do oasis, symbolo do prazer a entrecortar a dôr! Peer sente-se acalentado pelo calido ambiente oriental. (Eduardo Grieg tem umas notas caracteristicas de festa, de alegria communicativa: refiro-me ao compasso n.º 20; são notas parecidissimas com as contidas nos compassos dos *Dias de Noivado* que precedem a pagina da cavalgada—comp. 10, *una corda*).

A *Dança de Anitra* deve ser tocada em surdina; ns notas levemente feridas que se ouçam limpidas, marcadas e rythmicas. Segue-se um canto repassado de melancholia que novamente deriva nas phrases caracteristicas do principio, tecidas em diversos tons.

Peer Gynt segue com o olhar Anitra que dança. Peer chama-a para junto de si e diz querel-a fazer entrar no seu paraizo. Mas Anitra não tem alma. O Propheta concede-lh'a; ella todavia prefere a opala que lhe brilha no turbante. Peer Gynt dá-lhe a joia com enthusiasmo—Anitra! Verdadeira filha de Eva! Soffro o teu magnetico encanto. Sim, porque eu sou um homem, apesar de tudo, e como diz um apreciado auctor, «o eterno feminino attrahe-me»...

Anitra foge, afinal, um dia porque Peer, o Propheta, perdera o seu aspecto de sacerdote para se transformar no homem que era!

O heroe continua a vida de sempre e mais tarde, fatigado, recolhe á patria donde partira.

Peer Gynt descobre da amurada do navio que o traz terras suas conhecidas. Esta scena é uma das mais bellas do poema. Peer falando com o capitão, pretende dar o pouco dinheiro que lhe resta á equipagem. O capitão agradece, dizendo que quasi todos aquelles marinheiros são pobres e têm mulheres e filhos a sustentar.

Peer Gynt, o isolado de sempre e tão abandonado agora, inveja os felizes que vão encontrar o seu lar animado pelos sorrisos auroraes das creanças, acarinhados pelos abraços das mulheres que os esperam!

Como o aventureiro ambicionaria ter alguém á sua espera!

Peer Gynt interroga com insistencia o capitão: o que se passará á chegada dos marinheiros? Terão luz sobre a meza? Agrupar-se-hão á volta da lareira? E neste momento Peer encolerisa-se: pois havia de dar o seu ouro para os outros que têm a felicidade á sua espera?

Começa a tempestade. O ceu escurece e a bordo accendem-se luzes. Nuvens espessas passam no ar. O navio açoitado pelas ondas põe em sobresalto os homens do mar; só Peer Gynt parece olhar cynica e impavidamente o proximo

naufragio. Um vulto desconhecido apparece e falla-lhe na morte; pergunta Peer quem elle é e ninguém sabe responder.

Esta apparição atemorisa-o. O mysterioso personagem pedia-lhe o seu cadaver para experiencias scientificas; queria conhecer a região onde se localisa o sonho!

O navio bate fortemente num rochedo e afunda-se nas aguas tumultuosas.

A *Tempestade* de Grieg descreve esta grandiosa scena do poema: os sons ligam-se e confundem-se numa extraordinaria intensificação dramatica; atravez de todo o trecho passa uma phrase musical predominante, phrase esta interrompida por corridas precipitadas e fortes de notas; é o murulho do mar revolto confundido com o rugido do trovão; algumas notas, tal é o seu brilho, lembram scintillações a cruzar-se no ceu brumoso. Os ultimos compassos são accordes de paz: Peer Gynt vê a ambicionada patria!

Salvo do naufragio, onde algumas vidas lhe pediram inultimente auxilio, o aventureiro procura a terra onde nascera.

Num cemiterio entre montanhas, Peer assiste ao enterro dum homem obscuro durante toda a sua vida, mas que teve a qualidade de *ser de si mesmo*.

O sacerdote que o acompanhou á cova frizava estas palavras, e Peer teve a impressão que o morto era um seu *alter-ego*!

As vidas quasi que se igualavam! Peer Gynt sentia-se agora um justo: «o velho Peer Gynt não seguirá menos o seu proprio caminho e ficará sempre o que é: pobre, mas honesto.» Voltando á patria, Peer, ouviu contar historias a seu respeito: todos citavam passagens da sua vida exagerada pela phantasia da lenda. Julgavam-no morto em Africa! Peer affirmava existir ainda, e nesta mesma scena conta uma historia interessante dum caso que succedeu em S. Francisco da California: o diabo apresentara-se em publico, occultando sob os trajes de saltimbanco um authentico porco. Depois de exhibir a sua falsa habilidade, começaram os espectadores a discutir o grunhido do suino.

Achavam-no artificial!

Peer Gynt retira-se e a multidão conserva-se pasmada num inquieto silencio.

O aventureiro caminha pelo bosque e pára deante duma cabana. A voz de Solveig entôa de dentro uma canção de esperança: «esperarei fiel, o meu querido amo».

Peer Gynt foge! Nasce a noite: vê-se uma clareira de arvores devastadas pelo incendio; mais além troncos calcinados. Peer Gynt atravessa a correr a clareira. Vozes occultas falam-lhe de todos os lados. Os novelos de pensamentos rolam aos seus pés; depois as folhas seccas, palavras do velho mysterio, cahem tambem; suspiros passam no ar, canções inexprimiveis que o amaldiçoam;

gottas de orvalho despedindo-se dos ramos a symbolisar lagrimas que não foram choradas; hastes seccas de palha significando actos sonhados mas não realisados pelo homem sem fé e enregelado pelo frio da duvida. De muito longe ouve-se a voz de Aase maldizendo o filho e Peer Gynt, horrorisado, ante as sombras dos remorsos, foge e occulta-se. Figuras passadas reapparecem-lhe: o velho Dovre surge, mas já decadente e apagado. Peer Gynt, no seu bom humor, diz-lhe que vae escrever uma farça ao mesmo tempo profunda e alegre com o titulo *Sic transit gloria mundi*. Debalde se lhe offerece um fundidor para o derreter e moldar de novo: Peer quer viver ainda como tem vivido até ahi; todavia numa proxima encruzilhada promette entregar-se. O aventureiro trava depois conversa com a *peessoa magra*, symbolisação do sacerdote salvador de almas. A *peessoa magra* apresenta a Peer Gynt uma comparação interessante baseada nas provas negativa e positiva da photographia; assim nas almas: ha muitas negativas mas que por meio de reagentes e outras substancias se transformam em positivas. Se a imagem está quasi apagada, diz a *peessoa magra* a Peer, como a tua, nada, neste caso serve para a tornar positiva.

De novo se lhe depara o fundidor que vem reclamar o seu corpo, mas Peer Gynt affasta-se e vae para junto da cabana de Solveig que o espera anciosa! «Oh tu que da minha vida fizeste um

canto de amor!» Existiu sempre a imagem querida na sua fé, na sua esperança e no seu amor e o velho aventureiro volta-se em extase, iluminado:

«Minha mãe! minha esposa! Oh Virgem sem mácula! Occulta-me, occulta-me no teu seio!»

Peer Gynt encosta a cabeça coberta de cans ao collo arquejante de Solveig. O sol levanta-se a inundar tudo de luz. Solveig canta-lhe para adormecer.

Eduardo Grieg traduziu em musica esta humanissima passagem do drama: as notas desenharam um embalar dulcisono

Dorme em paz meu filhinho
Vou-te embalar docemente

.
. , . . .

A creança encostou a cabeça fatigada
Sobre o meu coração. Assim a vida passou.

Ouve-se de novo o fundidor:

«Encontrar-nos-hemos na proxima encruzilhada, Peer, . . .

Solveig canta mais alto ainda, banhada de sol, embalando Peer Gynt sobre o coração que repousa sonhando! Como os sons significam caricias e beijos! Ha o afago das mãos engelhadis-

nhas de Solveig sobre as barbas prateadas de Gynt. A canção extingue-se e ficam os dois a sonhar!... Amor! Sol que vivificas e que ennobreces! Como elle, illuminando, fez resurgir deante de Peer a sua maior Saudade. Saudade, essencia condensada no corpinho fragil de Solveig!

Coimbra — 912.

MANUEL LARANJEIRA

QUASI ninguém já se lembrará, decerto, neste momento em que escrevo, d'essa sofredora figura de poeta que foi Manuel Laranjeira. Poucas vidas tiveram como a d'elle um tão tragico fim: no suicidio buscára uma ultima affirmação de vitalidade, imprimindo n'um sanguinolento arranco ao seu ultimo momento a pouca e toda energia que lhe restava do combate que, durante uma existencia martyrisante, travára com o destino. Não foi creatura que passivamente olhasse a injustiça, mas um revoltado que sempre quanto podia procurava espalhar uma doutrina santa de fraternidade sonhada pelo seu espirito ingenuo. Pouco a pouco a desillusão tremenda foi salitrando, destruindo o que a alma idealisára, e uma tristeza começara de ennegrecer-lhe tudo:

«Pobre alma desilludida
teu mal é não esquecer
que tudo falha na vida . . .»

O poeta foi vivendo a morte

«como aquella folha verde
que a ventania arrastou,
— vai sem destino e se perde.

Manuel Laranjeira, nos seus ultimos tempos, era o isolado que só consigo falava, que ouvia á sua propria alma os lamentos sentidos de uma cruciantissima dôr que o definhava na lenta agonia da desesperança! O pessimismo havia de fatalmente inspirar as suas ultimas palavras tecidas no rythmo litanico dos seus versos amargurados. A leitura do *Commigo* communica-nos a expressão agonica com que fôra escripto, e a sensibilidade acurada d'um artista não poderá fugir, ao lê-lo, de soffrer tambem a oppressão da vida sentida pelo poeta:

«Só se vive de illusão:
a verdade é venenosa,
envenena o coração.

E, se a vida nunca dá
quanto o desejo lhe pede,
p'ra que viver? não será
bem melhor morrer á sede?»

Encarada assim a existencia, sem um balsamo a suavisal-a, Manuel Laranjeira com o espirito mergulhado na treva torturava-se, soffria uma

constante crispação dolorosa, de ingente isolamento, por se tornar o incompreendido da maior parte que ria! A doçura d'essa tarde que elle nos descreve é de *uma melancholia venenosa*: ha uma luz de cinza pelo espaço a envolver as coisas de um tom fuñereo. A dôr nascida bem no fundo da alma vai subindo

«aos olhos que a reflectem, reflectindo
na nossa dôr a dôr de todo o mundo».

E o poeta conhece que é de si proprio, do seu temperamento abatido e gasto pela irrealisação do sonho, que o mundo assim lhe apparece occulto por pesado negrume de nuvens brumosas:

«Sim, nós! quem soffre e chora, somos nós!
um chôro de cobardes e vencidos,
n'essa hora de sombra em que, tranzidos,
olhamos em redor . . . e estamos sós!»

O desanimo dita a tristeza de viver:

Mas ess'hora suprema em que se vive
quanto possa sonhar-se de ventura,
oh vida mentirosa, oh vida impura,
esperei-a, esperei-a, e nunca a tive!

Procurava reagir, lutar contra si proprio, fazer nascer uma nova aspiração de amor que tornasse a vida alegre, povoada de esperanças, mas esta força de vontade, este desejo de realizar,

esmaeciam, diluidos na dôr que era maior e dominava mais. E exausto accusa-se de não ter sabido viver.

E a Vida passa, e a Morte
é que responde em vez d'ella :
Mas que culpa tem a vida
de não saberem viver-a?

Pisando a senda escura que sempre deante de si os olhos avistavam, o poeta, a soluçar, lá se ia encaminhando, entrevadinho da alma, ancioso por chegar ao fim que a sua sybillina voz deixava presentir, ... e incompreendido dizia no *Dialogo com um phantasma*:

Agora que tu amas, é que a vida
te dirá como é van e aborrecida,
sem ninguem que nos possa comprehender ...

A *febre visionaria* fizera surgir a illusão; horas de delirio que rapidamente passaram ao desengano terrivel do irrealisavel!

Ser desamado custa; mas peor
é sempre o desengano ...

A alma tem de abandonar o que desejava n'uma renuncia de vencida, pelo isolamento a que a condemnaram cruelmente. Pouco sentida pelos outros, ella ambicionava ascender para as regiões mais puras, e erguer-se muito alto como as aguias dominadoras e fortes que altivamente

olham da immensidade azul! Faltava-lhe esse rutilo brilhante facetado por onde os olhos costumam vêr a vida irisada de côres; esse prisma encantado que [põe nas coisas a phantasia da Visão e faz erguer um conceito feliz do mundo.

Alquebrado, de olhos mortiços, o poeta invejava já e abençoava ao mesmo tempo rezando uma prece *desesperada e triste*:

Bem dita seja a illusão,
e bemaventurados... os que crêm n'ella.

.
E eis aqui por que sou tão desgraçado:
— porque não posso amar nem posso crer...

Que remedio senão desesperar,
se tudo quanto existe é imperfeito?
Descança coração insatisfeito!
Dormi olhos cançados de velar

... e a vida é triste,
porque é feita de sonhos desmanchados.

O poeta ergue ainda as mãos, agita-as pelo espaço em busca de astros que irradiem e jorrem esperanças, mas os braços caem esfalfados. Tudo escurece e a alma já não procura as estrellas: começa a vêr a morte em phantastica attitude:

Em tudo vejo a morte!

.
E não me assusta a morte! Sô me assusta
ter tido tanta fé na vida injusta
... e não saber sequer p'ra que a vivi!...

São estas as ultimas palavras dos versos de um solitario! Dias depois de eu as lêr, uma tragica noticia viera ferir o coração de todos: Manuel Laranjeira aniquilára a sua vida que o destino já tinha condemnado...

Ao lado do seu livro appareceu ao mesmo tempo um outro illuminado de fé e dedicado *áquelles que sabem e querem amar o futuro*: o *Anteu* do poeta João de Barros, a alma alegre que ha annos escrevera, n'uma ideação feliz, cheia de luz—a *Terra florida*.

Manuel Laranjeira nunca dissera estas palavras como o poeta do *Anteu* disse:

E as horas correm, tão vertiginosas,
Que mal as vemos, no seu turbilhão.

Umas dão sonho. N'outras nascem rosas.
Sonhos e rosas—porque nascerão?
Como a volupia incerta que tu gosas
Deixam saudades só, meu coração.

O poeta do *Commigo* sonhára com um caminho interminavel. Os homens passavam por elle como sombras silenciosas. Foi tambem *na caravana lastimosa* em busca da Terra da Promissão. Em vão, perdido, interrogou as sombras dos homens!

...Caminhava para um deserto arido, sem miragens, sequer, a povoal-o.

O ORPHEON ACADEMICO DO PORTO

Je me sens pris d'amour pour tout ce que je vois.
L'art, c'est de la tendresse.

(Les vers d'un philosophe, Guyau).

UMA crescente actividade artistica gerada na aspiração generosa da gente nova, vae contribuir poderosamente para realçar e vincar mais fundo os traços predominantes que distinguem o nosso temperamento, que caracterisam as suas qualidades emotivas e creadoras, fazendo assim uma obra de grande alcance digna de registo n'este periodo de reconstrucção por que se passa presentemente.

Será esta crescente actividade a reacção forte e decisiva contra esse mal-estar oppressivo, que traz lamentavelmente comsigo a dizimação de energias e a sua morte, obstando a que sejamos envolvidos de um torpôr ou quasi anemia mental, prenuncio de agonia ou de desaparição. Envol-

vidos na mesma ancia de viver, os espiritos de acção congregam á sua volta forças que dia a dia vão augmentando e contribuindo para a effectuação do desejo por elles formado.

Na propaganda de paz que comsigo levam, arrastam a multidão, fazem-n'a compartilhar n'essas esperanças que alimentam e insuflam vigor e desejo de viver. A era nova tem o seu inicio agora em que, inconscientemente, sem sequer se presentir, começam a desabrochar para a luz vontades que insistentemente querem realisar alguma cousa de destacavel, que se imponha e cale as imprecações e os lamentos dos desesperados.

Apontar, mesmo ao de leve, o que se tem feito seria difficil; encarar pois, ainda que esboçadamente, alguns aspectos d'essa energia constructiva, tal o fim das palavras do breve artigo critico que escrevo.

*

A litteratura e a musica serão os dois aspectos preferidos. A notavel geração dos poetas que hoje Portugal possui é de per si bastante para caracterisar um momento artistico de excepcional valor; é n'ella que fundamentalmente se deve filiar a renascença da alma lusitana, é d'ella que parte a iniciativa audaz de, perante insuperaveis obstaculos, caminhar, caminhar sempre no impeto he-

roico de vencer. Os poetas da terra portugueza, auscultando o coração da raça, communicam-nos a expressiva e grandiosa impressão do que n'ella intensamente vibra e tumultua: os coloridos scintillantes da paizagem, a soberania prometheica das montanhas, o marulhar dos rios, o cachoar limpido e cristalino das fontes; ambição de almas, conceitos metaphysicos do mundo, visão sinteriores, incertezas, preconceitos e superstições—tudo isto os poetas vêm e transmittem, coado pelos mais diversos prismas correspondentes aos modos subjectivos de aperceber.

È o aspecto principal do nosso *ethos*: o poetico; é aquelle em que o temperamento lusitano mais cria e mais produz; a distincção é notavel e impõe-se como conclusão esthetica a nosso respeito formulada.

O povo começou a ser olhado, de ha muitos annos para cá, por uma fórma bem diversa da de então: foi o artista de sensibilidade acurada que principiou a distinguir angulos dominantes e, n'um rapido relance, intelligente e perscrutador, desbanca um obsoleto conceito para erguer outro bem differente e bem mais elevado. Era a fluencia democratica que fazia voltar a analyse para o que até ali passára desconhecido e imperceptivel. A poesia popular, rythmada nas suas trovas, profunda nos adagios que dita, cantante nas imagens que a povoam, não merecia da parte, principalmente d'aquelles que pretendiam

escrever paginas sãs, bem nossas, o esquecimento. Os poetas, n'um hymno pantheista, celebraram a terra, os symbolos que os filhos d'ella consideravam, os utensilios caseiros do lar simples onde passa a vida pura da familia. Não é o snobismo exageradamente requintado a cantar as pastorinhas e os seus amores, é um sentir muito sentido, muito profundo e muito intimo; é esse sentir que o «Auto das Quatro Estações», o «Pão e as Rosas» e o «Luar de Janeiro» delicadamente traduzem. Gostaria de falar demoradamente no poema «Marános», de Teixeira de Pascoaes, para mostrar quanto este poeta pretendeu imbuir-se do espirito da raça, mas limitar-me-hei á simples citação do seu grande nome.

Os musicos, principalmente os criticos, começaram de analysar o importante *folk-lore* portuguez e d'esta observação, a principio pouco cuidada, conclusões resultaram valiosissimas.

A canção, nos seus variados estylos, desde o do litoral, embalante como a vaga, até ao do interior, exprimindo a paisagem caracteristica onde nasceu, foi tambem ouvida n'um sentido assombro, e eis poetas e musicos encantados com a ingenuidade das melodias populares: accorreram a escutal-as. Colhido o modo intimo de ser, começam sobre os seus themes a crear, e surge uma nova fórmula moldada na *ethnica* que em pouco ou nada, afinal, se distingue d'ella.

Inicia-se em Lisboa a «Canção portugueza»;

os nossos compositores e poetas collaboram n'ella; é uma tentativa por enquanto, mas digna de reparo pela importancia que reveste. O «Canto infantil», de Tomaz Borba e Affonso Lopes Vieira, apresenta-se-nos tambem, em algumas das suas composições, como factor registavel no movimento que aponto.

Não são pequenos grupos coraes os que devem, a meu vêr, interpretar a Canção portugueza; este papel deve-se reservar para os orpheons. Estes realçarão com a sua potencialidade de som a belleza da musica; darão os effeitos desejados; impôr-se-hão pela solemnidade do numero, poder-se-hão ouvir nos grandes recintos; e n'esta qualidade insisto para que ás audições assista o povo, orgulhado de ouvir ou vêr alli a sua inspiração cantada.

Nenhum orpheon, porém, até agora teve a originalidade de interpretar sómente canções portuguezas; só parcialmente o grande grupo coral de Coimbra realisou esta ideia. É o Porto que n'este momento procura levar a effeito a obra completa. Um nucleo de estudantes lançou as bases do Orpheon Academico e convidou para a dirigir o compositor Fernando Moutinho. A este artista se deve a originalidade que vae revestir este grupo coral: apenas a canção portugueza será entoada pelas duzentas vozes que o formam.

Surge d'esta maneira o verdadeiro Orpheon Nacional, cantando apenas o que os nossos com-

positores escreverem, inspirados tambem em escriptores portuguezes.

Os musicos Oscar da Silva, João Arroio, Luiz Costa, Dubini e outros deram já a sua adhesão. Os poetas Affonso Lopes Vieira, Correia d'Oliveira, Antonio de Monforte, etc., enviaram versos.

As bases estão lançadas por um temperamento cheio de tenacidade e de talento: oxalá que a volubildade tão vulgar nos rapazes se extinga, para dar lugar ao cumprimento d'uma missão tão elevada como esta. Elles já se reuniram e este facto é já uma grande esperança a sentir.

A arte precisa de um élo formado pela solidariedade de consciencias que a comprehendam e realisem: uma radicada *cenesthesia* propulsora que anime e espalhe um evangelho de luz.

O bello, sendo a fôrma superior do sentimento da vida, merece a religião intensa, o fervor mystico, apaixonado dos espiritos.



A PROPOSITO DAS DANÇAS GREGAS
DE NAPIERKOWSKA

DAS antigas florestas da Phrygia ouvem-se ecos do ultimo sacrificio. Resuscitam aos meus olhos essas figuras immensamente tragicas, arrastando-se, na agonia, pelo chão marchetado de gottas de sangue. Almas exasperadas procuram o intimo da terra, e na loucura visionaria dos ultimos momentos erguem á deusa fatidica da treva uma hossana heroica. O entusiasmo da morte é o prenuncio da iniciação!

Réa Kibele sente em volta do seu altar o rumor das danças. Rondas loucas voltejam illuminadas pelo fogo dos archotes . . .

Era assim um dos cultos antigos, e a contrastar com elle apparece-nos a religião de Zeus, impregnada de uma elevadissima arte, trazendo consigo elementos antagonicos que pelos extremos se ligam para a realisação esthetica. Escusado será

aqui desenvolver a admiravel concepção de Nietzsche a este respeito, por ser demais conhecida.

A arte hellenica é a que mais traduz a fórma: a plastica tem o rythmo a acompanhál-a sempre, e d'esta união intima surgem obras de incomparavel belleza animica. Praxiteles, Scopas e Lysippo dão-nos a expressão da alma grega, do instincto apolineo que n'ella vivia. A tragedia com Eschylo, Sophocles e Euripedes diz-nos o que é o mysterio religioso que pairava sòbre tudo, e o mytho d'este mysterio viveu no symbolo Dionysos.

Estudar a evolução da dança é estudar a evolução da mimica. Na Grecia os dançarinos começaram por imitar os animaes e lentamente o elemento humano principiou de ser adoptado como thema favorito: os deuses da vegetação appareciam tratados de uma maneira um tanto satyrica. O character salico das representações predominava. Acco, Mormo e Alphito, deusas da fecundidade, surgiram a cada passo como personagens da mimica. Os dançarinos, sob a direcção de um chefe, entoavam em unisono os córos, ao mesmo tempo que executavam harmonicos movimentos de conjuncto. Dos grupos choregraphicos começavam a destacar-se figuras que chamavam a si toda a funcção mimica, livre de regras impostas, mantendo todavia a exigida eurythmia.

Dançarinos profissionaes vieram demonstrar depois que taes danças deixaram de ter o character exclusivamente religioso que no principio assumi-

ram. Duas escolas bem diferenciadas existiram nos seculos VIII e IX antes de Christo: os artistas lyricos localisaram-se principalmente nos paizes jonicos: lembravam os errantes rhapsodos. São os creadores do mimo versificado e cantado—*mimodia*. D'aqui derivam duas especies: a *magodia*, que tratava dos heroes e se cantava acompanhada de cymbalos e timbales, e a *hilarodia*, notavel pela admiravel caricatura que traçava dos personagens mythologicos.

Como transição da escola jonica para a dorica apparece a *jonicologia*, de inspiração lubrica, misto de prosa e verso, metade cantada e metade falada.

A escola dorica é essencialmente dramatica, constituindo a *logomimica*, com uma feição ethologica por vezes. Na Grecia a orchestica realisou o equilibrio entre a dança e a musica. Os movimentos e os sons na sua harmoniosa junção fazem da dança uma arte puramente synesthesica. Para a definir lembrarei o que a seu respeito disse Theofilo Gautier: a dança é uma musica que se vê! Citarei aqui algumas palavras de Felix Le Dantec: «quando executamos gestos, sentimos o que executamos. Dá-se nos centros nervosos uma representação dos nossos movimentos pessoaes. Pierre Bonnier deu o nome de *sentido das attitudes segmentares* á faculdade que nos permite conhecer em cada momento as disposições relativas dos segmentos moveis no nosso corpo. Justifica-se

assim a sequencia logica das attitudes academicas.

É curiosa a these de Udine: toda a melodia é uma serie de attitudes. Para a demonstrar, o grande critico, cita o nome de Jacques-Dalcroze, como se sabe, o inventor da gymnastica rythmica. Dalcroze, querendo dar aos seu alumnos uma noção perfeita do solfejo, obriga-os, juntamente com a marcação do compasso, á realização de rythmos plasticos, estabelecendo d'esta fôrma a intima conexão dos rythmos musculares e dos rythmos musicas.

Falei só nas danças gregas não procurando traçar a historia da dança: referi-me a um dos seus periodos principaes, periodo a que succedeu com o christianismo a sua decadencia e com a renascença o apparecimento do antigo brilho. As phases que atravessa depois são inferiores e mesmo as que se superiorisam é devido á imitação hellenica. Ultimamente são grandes os progressos realisados com o resurgimento das danças gregas e com adaptação das danças orientaes. Isadora Duncan, Tereza Cerutti, a notavel reconstituidora da *Dança bysantina*, Rita Sacchetto e outras são as dançarinas consagradas. A choreographia russa marca no seu paiz uma phase notabilissima, e não esquecerei de falar n'um dos seus maiores triumphos, ha annos na Opera, com a execução do bailado *Giselle* pelos artistas Nijinski Kassarina e Lopoukhova. O bailado inspira-se

n'uma lenda slava: Giselle é uma aldeã apaixonada pela dança e que se enamora do príncipe Loys, disfarçado em pobre vinhateiro. A princeza Mathilde, primeira noiva do príncipe, fala a Giselle no fatal engano que a perde: louca, a delirar, dança até cair morta. Loys, desesperado, vem desde a primeira noite orar no tumulto da aldeã. À imagem de Giselle ergue-se n'uma transparencia de sonho. Visões brancas surgem ao lado d'ella: são as noivas mortas que não puderam realizar o ideal! A ronda branca quer arrastar Loys para as aguas geladas, mas Giselle salva-o. Com a aurora desaparecem os phantasmas da saudade!

.

Napierkowska esteve entre nós e as suas danças gregas causaram em mim um sincero entusiasmo. O publico na sua irritante indiferença, eu julgarei antes falta de cultura ou insensibilidade esthetica, não acolheu essa artista como devia.

A dançarina, envolta n'uma tunica alvissima e cingida amorosamente ao corpo, appareceu n'uma attitude divina! O culto da flôr foi o motivo da dança: erguido o chrysanthemo aos seus olhos o

corpo alou-se religiosamente para elle e quasi que voava tal a leveza dos seus passos rythmicos. Foi depois buscar a amphora das libações: voltou-a sobre a ara sagrada!

Napierkowska resurgia uma d'essas figuras esculpidas nos tympanos dos templos hellenicos. Era a imagem da Aphrodite divina, cheia de magia e de encanto!

Porto—912.



NAPIERKOWSKA

O PRAGMATISMO

Esphyngé, symbolo eterno!

NA philosophia contemporanea nitidamente se destaca, como corrente de ideias dominantes, o systema, dito pragmatista. O pragmatismo, com os seus innumerados adeptos, e doutrinas derivantes, tem, de ha annos para cá, exercido forte e decisiva influencia, imbuindo lentamente os campos mais vastos da especulação. Estudar este movimento é pôr em relevo um dos mais interessantes aspectos da actualidade, é traçar muito principalmente o *ethos* de uma raça superiorisada pela sua energia, pela sua lucta titanica de vencer e de se impôr: é na America que o pragmatismo nasce.

Pierce, em 1878, na *Popular Science*, inicia o apostolado, inventando simultaneamente o termo adequado ás suas doutrinas, vinte annos mais tarde renovadas pelo philosopho psychologo William James, seguido tambem por Dewey em Nova York, e Schiller em Oxford.

Procurarei traçar em poucas palavras o systema pragmatista, fugindo o mais possível a considerações que exigiriam do leitor grande esforço mental: é pois este meu artigo destinado mais a divulgar conhecimentos do que a discutil-os.

O pragmatismo, nascido como reacção contra a philosophia intellectualista, tira á intelligencia o poder do verdadeiro conhecimento objectivo, utilizando-a apenas como instrumento util nas operações que procura realisar. Isto é novo? Doutrinas antigas já assim nos falavam e o pragmatismo reviveu-as com excepional brilho. As concepções praticas do mundo serão as bases onde assentam as concepções theoricas.

Schiller diz-nos claramente o que é o pragmatismo: este consiste em reconhecer absolutamente que o *character finalista* da vida mental, em geral, deve influenciar e mesmo penetrar as nossas actividades cognitivas mais intimas. É um movimento que aproveita de Kant a sua *razão pratica*, que sustenta os principios basilares do utilitarismo inglez. Achada uma concepção, o pragmatismo pergunta: que significa ella para mim? qual a utilidade que d'ahi deriva? O falar em pragmatismo é lembrar utilidade: que tudo tenha um certo fim — abstracções de nada servem. O criterio da verdade é notavel segundo este modo de vêr: ella deixa de viver sob um criterio intellectual ou racional para ir viver sob uma philosophia compativel com as necessidades e aspirações *A verdade é o oppor-*

tuno na nossa maneira de pensar. O verdadeiro é o que produz resultados e assim, como dizem os anti-pragmatistas, o falso pôde ser o verdadeiro, criterio accentuadamente inspirado no utilitarismo.

O conceito pessoal ou individual é importantissimo para o systema: o homem é a medida das coisas — Schiller resurge esta phrase de Protagoras estabelecendo o *Humanismo*. O facto de ligar tudo ao individuo faz-nos pensar no *nominalismo*, e o desprezo pelas soluções puramente verbaes que trazem consigo polemicas ociosas e abstracções conduz-nos ao *positivismo* levado ao transe: as razões praticas inspiram as nossas concepções — *empirismo radical* — *experiencia* — *acção*.

E com a acção apparece implicitamente a predominancia das nossas preferencias e *interesses* subjectivos a tudo guiar: o temperamento tem pois um largo papel a desempenhar — as verdades que mais nos convem conhecer são aquellas que foram *sentidas* e *vividas* antes de serem pensadas. Ao pensamento oppõe o pragmatismo a *visão interior* e o *sentimento* ou a *emoção*. A força de uma ideia tem de exprimir *uma verdade interior* — o poder do *eu* para se dominar e transformar», e daqui surgiu, já com Protagoras, este principio: deve ser rejeitado todo o valor intrinseco, toda a relação que o pensamento possa estabelecer entre as coisas *independentemente do homem*. A crença acompanha a acção e precede a experiencia exterior.

O pragmatismo sustenta a contingencia, e já

Lotze a affirmava tambem. Peirce fala-nos no predominio universal do *acáso* e da *contingencia* produzindo *apparencias de leis* que não passam de *regularidades provisórias*.

Se encararmos uma lei particular qualquer, vemos que ella não pode ser senão aproximativa (Poincaré — A Sciencia e a Realidade). As formulas são sempre, sempre imperfeitas: medidas mais precisas devem-se-lhes accrescentar. O enunciado de uma lei é sempre incompleto: este enunciado deveria comprehender a enumeração de todos os antecedentes em virtude dos quaes um consequente dado houvesse de produzir-se. Deveríamos seguir então um methodo: descrever primeiro todas as condições da experiencia a effectuar e a lei diria: — se todas as condições são satisfeitas tal phenomeno terá logar. Se taes e taes condições se realisam *é provavel* que tal phenomeno se produzirá *approximadamente*. São nos sempre desconhecidas as grandes acções — calculamol-as por *tendencias*. «Quando o mesmo antecedente se reproduz, o mesmo consequente deve reproduzir-se igualmente.» Este enunciado deve modificar-se, visto as circumstancias, sob cuja dependencia o phenomeno teve logar, não se reproduzirem totalmente. Assim deve-se dizer: se um antecedente, *A*, produziu uma vez um consequente, *B*, um antecedente *A'*, produzirá um consequente *B'* pouco differente de *B*. Como regra pratica surge o direito de interpolação. O philosopho da Scien-

cia e Hypothese escreve desta forma: a lei procurada pode-se representar por uma curva — a experiencia tem feito conhecer certos pontos della. Em virtude do principio enunciado por Poincaré, estes pontos podem ser ligados por um traço continuo. Novas experiencias fornecerão depois novos pontos da curva. Se estes pontos se encontrarem fóra do primeiro traço teremos de modificar a curva, mas não abandonar o nosso principio. Por muito numerosos que os pontos sejam pode-se sempre fazer passar uma curva continua. É notavel depois a affirmação do auctor do Calculo das Probabilidades.

Vem com o pragmatismo o *agnosticismo* já sentido por Kant e Spencer: o homem é incapaz de comprehender a natureza das coisas, a sua natureza ultima. São as primeiras paginas da *Evolução Creadora* de Henri Bergson a dizer:

«L'essence des choses nous échappe et nous échappera toujours, nous nous mouvons parmi des relations, l'absolu n'est pas de notre ressort, *arreteons-nous devant l'Inconnaissable.*»

O valor de uma proposição, dizem os pragmatistas, consiste no facto de que ella nos ajuda a viver, e citam uma proposição biologicamente util: os judeus, por exemplo, escreve um discipulo, acreditaram com persistencia na vinda do Messias libertador. Considerada esta crença biologicamente, vê-se que teve uma prodigiosa efficacia porque contribuiu para a persistencia do typo judaico.

O pragmatista, tem tão acendradamente vinçada em si a *utilidade*, que sustenta a acção benéfica dalguns erros uteis á vida, dalgumas illusões fecundas pelos resultados que produzem, e condemna verdades que, levadas a effeito, são prejudiciaes.

Fouillée, metaphysico idealista, vibra incisivos golpes no pragmatismo que condemna em grande parte a logica, e diz no *La Pensée* que a verificação, apesar da sua apparencia pratica, é essencialmente theorica, feita segundo uma theoria, conduzida por leis ainda por descobrir, e segundo outras já formuladas.

Fouillée sustenta haver um conjuncto de leis affirmativas, intelligiveis, verdadeiras, fóra das nossas necessidades, e na sua exaltação anti-pragmatista diz que o verdadeiro pragmatista não passará de um surdo-mudo que, delirante, agitasse os braços e as pernas sem saber o que fazia, nem porque o fazia. Nestas palavras de Fouillée deduz-se a antipathia pela *acção pura* liberta de todo o conceito anterior formulado pela intelligencia.

Um outro ponto, e importante, do pragmatismo é a chamada experiencia religiosa, intimamente ligada com a philosophia da acção. William James sobre o problema religioso utiliza-se, para as suas affirmações, de uma vasta documentação biographica e auto-biographica. James faz a distincção entre a religião pessoal e a estabelecida: esta

exige theologia e uma organização ecclesiastica, portanto condemnavel. A religião pessoal é um derivativo de estados interiores do individuo sobre a angustia ou imperfeição do homem.

Sob a experiencia subjectiva funda William James a religião, e defende a sua acção util, dizendo: a sciencia deu á humanidade a telegraphia, a electricidade, a diagnose e a cura dalgumas doenças; a religião dá a certos homens a serenidade, a paz, a força moral, a cura dos males mesmo physicos, rebeldes ao tratamento scientifico; ou bem ainda uma fé, um ardor, um enthusiasmo, que transformam a personalidade, até no seu intimo, e lhe conferem um poder extraordinario sobre si e sobre a alma dos outros homens. William James chega a collocar a experiencia religiosa acima da experiencia scientifica.

William James vem, afinal, a conciliar o methodo experimental e as tendencias espiritualistas: é o estudo da experiencia religiosa e da actividade subconsciente um dos pontos mais interessantes da doutrina de James.

A PROPOSITO DAS «CANÇÕES PORTUGUEZAS»
DE ERNESTO MAIA

I

OLHADA a arte popular na sua exuberantissima emoção, desde logo concluimos a sua superioridade como manifestação estetica do povo que a produziu, manifestação directa da alma da raça, reveladora das paixões que n'ella intimamente vivem acompanhando-a no seu destino. Percebida esta, aprofunda-se mais entranhadamente em nós o sentimento de patria, apparecem mais vivas as aspirações de independencia, radicam-se mais os laços de fraternal sympathia entre as creaturas que passam a sua existencia sob o mesmo ceu. E quantos ignoram a belleza delicadissima d'essa arte, inspiração profunda do genio nacional! Ainda ha bem pouco a arte portugueza era quasi desconhecida nas suas multiplas producções, votando-se ao esquecimento tudo que com ella se prendesse. Competia aos criticos, na sua missão de creadores de valores, revelar aos outros o que

lamentavelmente era desconhecido ; mas a verdade é que a critica e as sciencias de investigação historica são de formação relativamente recente entre nós, e d'ahi haver uma pobreza de trabalhos que procurassem desvendar esses filões sepultos, d'uma incalculavel riqueza.

O estudo da feição litteraria teve em Theophilo Braga, principalmente, um notavel cultor. Apesar dos innumerados ataques á sua obra, antes de tudo, temos de reconhecer n'ella a originalidade da iniciativa: rebuscar na tradição simples do povo os elementos ethnicos da sua formação e assim aproveitar lendas dispersas, symbolos, allegorias litterarias, traduzidas sobretudo no verso ingenuo e simples, para sobre estes alicerces constituir a individualidade lusitana. Theophilo soffreu grandes reparos pelas conclusões arrojadas que formulava e sem desanimar, sustentando polemicas interminaveis, foi caminhando sempre, podendo-se dizer que a historia da litteratura portugueza se hoje existe deve muitissimo a este espirito incansavel. O problema foi lançado e bastaria isto para se reconhecer a superioridade de quem o formulou. Em quasi todos os seus livros Theophilo Braga apresenta-nos preciosas indicações sobre a poesia do povo, citando exemplos de um incomparavel encanto que servem para realçar a ideação que os ditou. O *Cancioneiro* encontrou n'elle um carinhoso colleccionador que eruditamente ia accumulando trovas dispersas para as citar integralmente

na sua obra. O trabalho principal está feito, e agora resta comprovar as deducções que d'elle derivaram, deducções que hão-de ser profundamente discutidas por creaturas que, como o seu auctor, tenham consciencia do que sabem.

Quem pretender estudar a musica popular portugueza tem de forçosamente iniciar essa analyse pela nossa litteratura : é uma fonte abundante que traz consigo preciosissimos elementos. Destaca-se a formação da lenda, a sua filiação ethnica, o verso que a estylisou, e por fim a musica delicadamente bordada sobre ella. A poesia amorosa faz nascer uma melodia de linhas simples, limpida, que corre de bocca em bocca, entoada com a mesma emoção apaixonada. O temperamento affectivo, meridional do povo, tem n'esses poemas de inéditas revelações o que a sua alma de mais elevado possue. Lido, o verso sugere immediatamente a musica no tom triste e elegiaco que quasi sempre nas quadras predomina. São corações que supplicam, que tecem uma endeixa toda envolvida de lirial pureza, que cantam uma prece satisfeita. E a paizagem transmite impressões fortes e tão indeleveis que a arte tem de se sujeitar á sua influencia poderosa, e não ha melhor traductora d'esse regionalismo que a musica popular. A canção da montanha differe da canção da planicie. Na primeira reflectem-se contrastes; a sua linha melodica segue vigorosa, cheia de alento. Na segunda o canto é repassado de tristeza e de

dolencia, dando toda a impressão dos aspectos melancholicos da região onde se entoa. Não quero com isto affirmar a alegria da canção que nasce na montanha: não, quasi toda a canção portugueza é nostalgica, envolvida de saudade. Vive n'ella o sentimento da ausencia, a magua carinhosa d'uma aspiração eterna e irrealizada:

«Tens nos labios o beijo que se chora,
E a lagrima infinita que se beija
Nos olhos...

És o Estigma da Raça, seu perfeito
E limpido Signal de Santidade...

.....
Ó Saudade! Ó Saudade! Ó Virgem Mãi,
Que sobre a terra santa portugueza,
Conceberás isenta de pecado,
O Cristo da Esperança e da Belleza!»

MARÂNOS — *Teixeira de Pascoaes.*

Estes versos eternisam a attitude do portuguez ao olhar e ao sentir a paizagem do seu paiz: choupos erguidos sob o luar murmurando nocturnos, montanhas extasiadas pela luz mysteriosa dos crepusculos, rios de sonho passando para o mar...

II

Falando da canção portugueza, lembro-me sempre das palavras que Antonio Arroyo, o grande estheta, lhe dedicou n'uma festa brilhantissima organisada pelo Orpheon Academico de Coimbra. A musica nacional teve n'aquella noite a sua glorificação, e todos que a ouviram trouxeram dentro do peito um culto entranhado e profundo pela arte que tão grandes emoções tinha despertado.

O conferente, tratando eruditamente do canto coral e da sua função social, aconselhou os estudantes a contribuir cada um de per si para a formação do *Folklore artistico*. De regiões distantes elles trariam para Coimbra as canções desconhecidas que, convenientemente tratadas para a entoação orpheonica, dariam a mais alta revelação da alma da raça: «...a colheita e o inquerito devem ser dirigidos pelo criterio de que a canção popular é a mais immediata e sincera expressão da alma dos povos, que é como que o perfume ideal que envolve o solo da patria, e que ella deve penetrar fundamente as nossas almas para nos fazer amar com ternura, de uma fôrma superior a terra onde nascemos.» A rhapsodia de cantos populares portuguezes composta por Antonio Joyce

foi pouco depois d'estas palavras acolhida com um enthusiasmo invulgar. Que grande noite para todos nós, alli ligados por uma communhão intensa! Recordo com saudades este concerto tão intimamente nosso! Começou pouco a pouco a accentuar-se a significação da arte popular: poetas e musicos sentiram essa inspiração ignorada de tantos, e o culto por ella propagou-se fervorosamente.

A acrescentar á iniciativa do Orpheon de Coimbra, notabilissima na historia da musica portugueza, vem a ideia de Alexandre d'Azevedo, que, auxiliado por espiritos cultos, quiz formar a canção nacional, filiada directamente na motivação popular. Affonso Lopes Vieira, o poeta querido do *Pão e das Rosas*, e o professor do Conservatorio, Thomaz Borba, envolveram-se n'este movimento, auxiliando-o com a sua valiosa acção.

Alexandre d'Azevedo veio a esta cidade e logo encontrou um nome que o coadjuvasse: Fernando Moutinho, então director do Orpheon Academico do Porto, agremiação artistica a elle principalmente devida. Alexandre d'Azevedo organisou a festa da Canção Portugueza no Teatro Sá da Bandeira, em que teve como collaboradores o poeta e conferente Jayme Cortesão e o Orpheon Academico do Porto. Cantaram-se unica e exclusivamente musicas portuguezas e o exito foi brilhante, como era de esperar. A iniciativa, depois d'isto, decahiu muito: a canção foi substituida pela cançoneta brejeira e

por outras musicas que nada tinham de portuguezas, verdade se diga. Alguma coisa ficou, que foi a ideia, e essa é preciso aproveitá-la com os esplendidos nomes de que dispomos ainda no nosso meio artistico.

Appareceram agora as *Canções Portuguezas*, do compositor e critico Ernesto. Maia, e sobre ellas não podemos deixar de dizer as impressões merecidas. Seria imperdoavel esquecer este musico no movimento que rapidamente esboçamos. Os compositores de Lisboa fizeram muito, mas a ideia foi mais propriamente aqui lançada e ainda n'um momento bastante refractario. Ernesto Maia desde 1900 que vem trabalhando na introdução de cantos portuguezes nas escolas e em todas as festas e concertos. A publicação das suas *Canções*, bellamente editada pela casa Eduardo da Fonseca, constitue um facto artistico digno de registo n'um paiz em que a producção musical se resume a quatro ou cinco nomes, excluindo os novos de cujas intenções não duvidamos, mas que desconhecemos quasi inteiramente.

Ouvimol-as ao proprio auctor e algumas cumpre caracterisar como sendo de inspiração genuinamente portugueza. Logo no primeiro volume encontramos a *Fonte dos Amores*, versos de Julio Brandão. O musico comprehendeu e sentiu o poeta. As notas do principio dão a tristeza do verso:

«Ó agua triste não chores»

O pianissimo com melancolia, o rallentando e a interpretação da phrase

« *Ai não soluces tão alto* »

com o crescendo

« *Agua chorosa e romantica* »

são passagens bem portuguezas. A *Estrella*, versos de João de Deus, tocada no seu andamento expressivo, já representa uma estylisação da melodia simples; e a *Primavera*, a tres vozes, versos de Joaquim de Lemos, tem em si a deliciosa inspiração dos tercettos antigos.

No segundo volume destacamos os *Dizeres do Povo*, versos de A. Correia d'Oliveira, e a *Novella*, versos de Julio Brandão. Na primeira ha a nostalgia da montanha. Ernesto Maia faz aqui um contraste curioso com o allegretto:

« *Linda a cara é meio dote
Diz o rifão lisonjeiro.* »

Os *Cantares Portuguezes*, no seu tom magestoso, merecem tambem uma referencia especial: é uma composição para ser entoada por grandes massas coraes. Tem duas expressões que reflectem

o nosso temperamento: a esfusiante de entusiasmo e a dolente de saudade:

*Doces canções portuguezas,
Só vós sabeis espelhar*

.
*As ondas do mar salgado
Às vezes no seu gemit,
Lembram o adeus soluçado
De quem se não torna a vêr.*

(JULIO BRANDÃO.)

Preferimos ás suas canções alegres as canções tristes: dão mais a alma do povo.

A arte popular póde, pois, considerar-se um motivo inspirador de primeira plana: d'ella se deve partir para a arte mais complexa e requintada. A canção do povo póde dar origem ao *lied* portuguez, ainda por fazer. Hiller, o auctor do *Singspiel*, Zelter, Mozart, Beethoven e Schubert, escreveram phrases admiraveis onde de longe se projecta o intimo elevado do povo.

A OPERA SYMPHONICA

RICARDO WAGNER

“Wagner est Dionysos lui même”
Péladan — (Origine et
Esthétique de la Tragédie)

“Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich”

.
.
.
.

Was ich besitze seh ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.”

GOETHE — *Fausto* — *Dedicatoria*

Um grande espirito do século XVII veio definir claramente a acção expressiva da musica e tão superiormente a encarou que os esthetas não podem, falando de Wagner, esquecer o seu nome como um dos verdadeiros precursores da opera symphonica. Este grande espirito que presentiu

em si esse genio poderoso que mais tarde havia de revolucionar o mundo musical foi Claudio Monteverde, auctor do Orpheu e da Ariana.

As suas ideias sôbre arte musical representam para aquelle tempo profundos golpes na rotina seguida; a musica deixava de ser para elle sómente musica, considerando-a um *meio de expressão* de estados de alma, das suas agitações, dos seus desesperos e das suas esperanças.

A partitura do seu Orpheu legou-nos preciosas indicações relativas á formação da orchestra que se devia compor de 36 instrumentos, numero extraordinario para a epocha, agrupados methodicamente para determinadas situações ou personagens. Bastava só este ponto para o nome de Monteverde se impôr, mas outros ha que mais ainda põem em relevo o significado da sua obra: é o emprego do genero *concitato* que vem alterar profundamente o uso dos rythmos sempre regulares e calmos, e, segundo alguns, a criação do *tremolo* para exprimir momentos patheticos de indole accentuadamente sentimental. Reformou muito a technica musical de construcção, podendo dizer-se que o systema tonal de hoje foi preparado por elle, e que os accordes tambem foram empregados peio seu genio como elementos emotivos.

A analogia entre Monteverde e Wagner é frizante; o primeiro já sustentava que a orchestra para produzir mais altos effeitos devia estar

occulta, para não desviar a atenção do publico e, sobretudo, para não diminuir, pela sua intensidade sonora, os papeis das vozes! Wagner em Bayreuth teve esta mesma ideia realisada: a orchestra ouve-se mysteriosamente: não se vê, sente-se.

Depois Monteverde e Wagner tiveram concepções estheticas semelhantes que offenderam sempre os espiritos tradicionaes dos contemporaneos habituados a certos processos e refractarios aos novos que surgissem. Mas nem em tudo Monteverde e Wagner são analogos: os temperamentos dos dois musicos differem essencialmente. Emquanto que o primeiro se affastava do symbolismo o segundo foi d'elle um grande cultor. A tragedia para Monteverde tinha de ser essencialmente humana, despida de allegorias metaphysicas e de intenções philosophicas, e podemos dizer que n'este ponto não desmentiu a patria espiritual a que pertencia: os italianos foram sempre contrarios á expressão elevada do sobrenatural na musica — vendo a sua tão decantada opera tem-se a confirmação d'esta verdade.

Lulli e Rameau por seu lado constituem pontos importantes da linha evolutiva que desde Claudio Monteverde tinha sido definitivamente começada, mas é claro que estes dois musicos estiveram longe de realisar os preceitos estheticos do grande artista italiano. Ambos têm a sua arte viciada pela exigencia superficial do meio em que

nasceram, e d'ahi a sua obra representar um determinado momento traduzindo-lhe os gostos, as preferencias, os coquettismos perniciosos e contrarios a manifestações estheticas perennes. Lulli tem paradoxos inadmissiveis nas expressões, ou antes nos meios de as traduzir. Nos trechos em que se narrava uma angustia, um soffrimento, Lulli empregava uma phrase musical graciosa, cheia de symetria, muito rythmica e antagonica, portanto, com o thema litterario que a inspirava.

Depois, tinha mais de raciocinio do que de sentimento o que fatalmente havia de contribuir para um mau juizo critico sôbre a obra que deixou. Rameau, notavel theorico, continua o caminho encetado por Lulli, olhando a musica como auxiliar descriptivo de primeira ordem, designando-lhe quasi que sómente o papel interpretativo dos concertos naturaes. Tanto o primeiro como o segundo careciam de qualidades proprias para realisarem o que a theoria lhes aconselhava a realizar: não eram coloristas espontaneos; faltava-lhes esse poder de apprehensão que consiste em ouvir a voz das coisas e das creaturas e exprimir depois o que a alma sente n'esses estados derivados das sensações recebidas: sensação de luz, de côr e de som. Rameau queria ser um naturalista mas não o foi por deficiencia de qualidades; queria ser pittoresco e não o foi por lhe faltarem nas suas obras requisitos picturaes intensivos que suggerissem aspectos. Victima de uma

entourage que o arrastava para os mais banaes caprichos, Rameau teve de ser o seu interprete, sacrificando o genio, sujeitando-o a um papel mesquinho. Gluck é o nome que depois de Claudio Monteverde mais se destaca pelo character profundamente passional, sentimental do que deixou.

Differe immenso de Lulli e de Rameau que estiveram sempre longe de levar a effeito o que Gluck conseguiu realisar. O *Orpheu* tem bellissimas paginas, repassadas de emoção onde se vêem definidas, intenções dramaticas de relevo. Apparecem com elle mais esboçados os motivos conductores, esses que Wagner mais tarde havia de utilizar ou para a definição plastica, para a representação de protagonistas, ou para a traducção de conceitos, de phrases que trouxessem em si fatalismos, sentenças do destino, sentimentos de dôr ou alegria... Gluck foi com Mozart um dos iniciadores da *ouverture*, especie de introducção que precede as operas e onde se procura syntheticamente caracterisar a acção.

A *ouverture* é uma forma derivada dos prologos das antigas peças theatraes. Logo que estas foram transformadas pela intervenção da musica o prologo começou a ser um mixto de declamação e canto para depois ser sómente musica com a *ouverture*, ultimo e culminante termo da sua evolução.

Inicialmente comprehende-se que os musicos

não pretendessem satisfazer totalmente as condições do antigo prologo, e isto por falta ainda de meios proprios. Com a perfeição crescente da musica instrumental a introduccão começou de ter um caracter determinado, synthetico como acima dissemos. Ricardo Wagner considera a *ouverture* da *Iphigénie en Aulide* a mais perfeita que Gluck escreveu, admirando-a pelos traços grandiosos que n'ella exprimem a ideia principal do drama.

N'esta *ouverture* vivem excellentemente traduzidos por Gluck dois contrastes que Wagner especifica com enthusiasmo.

Mozart é logo citado a seguir a Gluck. Representa já uma phase avançada na historia da opera symphonica em relação a Monteverde e a Gluck. É um predecessor directo de Weber e de Ricardo Wagner. Julien Tiersot, notavel critico, vê na *Zauberflöte*, tanto na musica como no poema, nas situações e nos caracteres, presentimentos wagnerianos.

Mozart conhecia perfeitamente a instrumentação, sabia tirar d'ella os melhores effeitos sonicos, dando d'este modo um alto significado ao que compunha.

Wagner diz: «depois de Gluck foi Mozart o primeiro que deu á *ouverture* o seu verdadeiro sentido.» A ideia conductora do drama era tratada musicalmente pela mais intensa traducção orchestral. E depois de Mozart vem o grande genio da mu-



WAGNER

sica, Beethoven, que na *ouverture* da Leonor desenvolveu um thema emocionante e humanissimo: «um coração esperando, a olhar a vida illuminada de crença... depois o mesmo coração desesperado, cahido inerte na solidão da treva. Novamente desperta e por um esforço consegue vêr outra vez a luz como um prenuncio alegre de liberdade». No *Fidelio* tudo é uma annunciação de Ricardo Wagner. Weber constitue com Berlioz a intima transição para Wagner. A sua orchestra tem colloridos vigorosos, tem sonoridades poderosissimas no *Freischütz*. Berlioz na *Damnation du Faust* e no *Romeu e Julietta* avulta como um symphonista dramatico de notavel merito. E Ricardo Wagner vem agora realisar a suprema aspiração, a grande tendencia do drama musical. Ninguem como elle, áparte o fanatismo religioso que pela sua memoria tenho, soube escrever mais profundamente musica que traduzisse a natureza inteira, com os seus conflictos e paixões a desencadearem-se eternamente. Resumbra da sua obra um philosophico conceito da existencia que nos prende e attrahe.

As figuras tragicas, profundos symbolos, que singram atravez dos seus dramas, incutem-se em nós arreigadamente, enclavinham-se na alma que as olha, para mais não a deixarem, tão nossas ficam, tão intimas...

Wagner foi o supremo realisador da opera symphonica. Beethoven previu propheticamente

o futuro que estava destinado á musica e previu-o escrevendo paginas immorredoiras onde se encontra a eterna Dôr, a companheira das almas que soffrem, a *alma-mater* do pessimismo fecundo e creador.

Wagner foi o continuador do novo Prometheu. O seu genio revolucionario comprehendeu, apesar de uma dissidencia passageira, tudo o que Beethoven deixára de espiritualmente grande. A obra de Wagner, gerada lentamente, é uma ascensão crescente para a Belleza. N'ella tudo vive e palpita sob aspectos symbolicos super-humanos.

As lendas *servem-lhe* para a plasticisação da vida. Os seus heroes passam uma soturna existencia. A *tétralogia* tem esses compassos de grandeza sombria que desde o inicio do primeiro drama sibyllinamente annunciam a fatalidade do crepusculo. A sua orquestração poderosamente edificante, irmanada com o poema que a fez nascer, exprime a agonia dos deuses que se extinguem em sombras na memoria dos homens.

.
.

No horizonte, onde em noites lugubres as silhuêtas das Walkyrias caminhavam, vêm-se as ruinas da habitação dos heroes mortos esboraarem-se pouco a pouco. O crepusculo tinha descido,

cobrindo depois a noite de escuridão os destroços do Walhall.

Do reino das beatitudes ouve a alma maravilhada os accordes mysticos do Parsifal. Das alturas, do infinito azul, os harpejos extasiam.

«Höchsten Heiles Wunder!

21-5-913.

NOTAS BIBLIOGRAPHICAS

NOVA SAPHO

D'ENTRE as muitas obras litterarias dos ultimos tempos uma das mais notaveis, pela elevadissima arte que revela, é sem duvida este romance de Villa-Moura. São paginas escriptas por um aristocrata dotado de um poder de ideação elevadissimo e requintado, paginas que o tornam um auctor querido de espiritos eleitos, como o d'elle, e só d'estes que bem poucos são mas que tudo valem. O romance na litteratura portugueza, áparte um ou dois escriptores, encontrava-se n'uma decadencia manifesta de imitação e de rotina, sem feições novas que nos dessem um typo superior e destacavel, sem doutrina inspirada em criterios estheticos apreciaveis.

Villa-Moura traça-nos um perfil invulgar de mulher, e é sua volta que outros surgem não menos dominantes. Maria Peregrina constitue essa obra de arte sonhada pela alma d'um profundo poeta que vê e sente a vida no que ella tem de mais interiorizado, de mais intimo e espiritual. Recordemos

as paginas lidas e logo de principio se vê um talento vigoroso a impôr-se na maneira de descrever a personagem principal: Peregrina é uma creatura dotada de uma sensibilidade para as coisas pequenissimas, incompativel pelo seu feitio extranho com o ambiente banal que a rodeia, e d'ahi o violento conflicto com a moral média, burguezinha e baixa, que ella sustenta arrogante com a consciencia de si e da ideia que propala aos seus admiradores preferidos. A sua vida é na verdade uma tragedia extranha e o livro que a conta é «a teia de sonhos e delirios d'uma grande artista desvairando á mercê dos nervos.» «Era pela desenvoltura do seu corpo de garça, talhado em ambar macio e tostado, a expressão de um povo que vive na penumbra um eterno outomno de genio triste.» As proprias palavras do escriptor dirão o que vale o livro; d'ahi a minha preferencia em transcrevel-as.

Peregrina seguia a obra revolucionaria de Nietzsche e era n'algun dos seus conceitos que se apoiava para definir a vida; o seu amor exotico quasi o não revelava, tal a incompatibilidade que ella sentia existir entre si e o exterior que não vivia a Vida pelo espirito, n'essa «tenção firme de Belleza, mas a gosava bestialmente, numa função vegetativa e rude.» Erguia em culto o dominio do vicio, divinisava o amor lesbico e sentia-se dos seus ritos a sacerdotiza devotada. Sapho era a deusa da sua acariciante sensualidade: n'um poema

a cantou celebrando o mundo feminino «numa demonstração de vicio e de genio». Os seus amores com Helen são a realisação do seu culto; nasceram n'um dia em que os os corpos sentiram um frémito apaixonado a enlaçal-os. Edgar, o lindo adolescente, debalde a amou; era enigmática, incomprehensível: «O que vês é o meu avêso. Não me percebes». «Tenho a cabeça das mulheres de Granada—talhada em sombra e sonho: o peito é portuguez; assento o busto no tórso de Leão, que é do escudo das minhas armas e das armas da Peninsula, a bravura do Occidente; as minhas azas são o genio judaico—a tara d'uma raça, perseguida, que ninguém acceita, que não acceita ninguém». Edgar diz-lhe que ha muito se procurava, que se perdera a sonhar:—«Os teus olhos são como o genio da aventura, reflectem amor, lucto, Belleza dolorosa... Ahi está a artista, uma Raça que vae chorar cantando; recémnascer o crepusculo do grande povo, aquelle que viveu madrugadas e vae morrer Poeta, amortalhado na sua alma sombra». Julgou-a possuir e a realidade do engano foi fatal:—«a minha alma é doente, não perdôa a tua alegria em possuir-me á custa d'um prazer de que eu soffri o avêso—ondas d'um horror que ha-de durar». Peregrina deixava-o cruelmente entregue a si e ia beijar numa lascivia louca o retrato de Helen, aquella que lhe dava a hypersensibilidade com a belleza plastica e androgyna do seu corpo colleante de meiguice.

Edgar suicida-se pela esphyngue perto da Fonte onde Peregrina o veio encontrar. Despede-se dizendo-lhe: «deio as nossas pazes na luz roxa do teu sorriso de morto. Parto contente. Adeus!» Helen foge-lhe tambem e a artista começa a sentir a fatalidade, o pezo da perseguição sobre si. Lembra-se desta phrase, a ultima que ouvira a seu pae: «Has-de ser como todos os nossos, infeliz». O seu brazão tinha a tarjal-o uma linha negra!

E soffria quando tudo estava alegre: a sua Arte era de todos os soffrimentos o mais voluptuoso. Não existiam para o seu evangelho criminosos mas desgraçados. Procurava uma religião: «ando a procurar a minha religião e não encontro senão farrapos d'ella em credos oppostos».

Peregrina deixou a Inglaterra e partiu para a Grecia. Não se esquecia de Helen, a creatura que lhe acceitava as perversões e lhe obedecia aos mais exquisitos prazeres: «era um abysmo de alegria—um côrpo de risos com nervos de sêda». Em Athenas ergueu o Templo d'Amor onde commungava sensualidades com adolescentes, ao som das harpas que tocavam o *Canto de Sapho*. Tudo isto passou. O seu temperamento tão unico tinha ingenuidades infantis, e nos momentos em que lhe passava na alma uma ternura de creança, escrevia contos duma simplicidade carinhosa — a Hostia d'oiro: «o Sol que um negro do Senegal perseguia no poente, andando de terra em terra a vêr se o colhia para commungar com os da sua tribu

—caminhando por montes altos quando o sol tombava, até que morreu de desespero e saudades numa terra do Norte, deixando-se matar e enterrar pela neve quando viu que depois de dois mezes a linda hostia não apparecia. No dia seguinte veio o Sol a sorrir, desenterrando o negro, solvendo a neve, envolveu-o num resplendor de luz e fez d'elle uma estrella, que ficou no céu a velar a sua raça côr de fuligem e muito especialmente aquella tribu.»

Peregrina vem viver para Lisboa onde encontra D. Nuno de Villar e Ruy, o Vagabundo, pintor que creara uma arte sua, filha do seu temperamento. O dialogo de Nuno com o Vagabundo é notavel pela revelação do espirito original do artista plastico.

Peregrina entrega-se a Nuno: ambos vão para Villa-Feia, onde a paizagem tem um aspecto tragico. Passaram dias e Nuno ficou como que saciado de Peregrina. A artista veio para a Figueira depois de soffrer amargosas desillusões: só um companheiro leal lhe ficava, Monsenhor Andrada, um sacerdote que nas suas homilias fôra considerado rebelde pela egreja. Acompanhou Peregrina á Figueira para onde tambem foi um anão comprado por ella a uma companhia de zingaros, quando da sua viagem a Athenas. Julgava este gnomo extravagante, intelligente e velhaco: «não perdôa a altura e desenvolvimento dos outros» dizia Peregrina para o caracterisar. A artista sente reflec-

tir-se em si a paizagem outomnal, a melancholia e o abandono. Vem a tristeza dos ultimos tempos, e o espirito começa a erguer o culto da Morte. Uma carta de Nuno destroe-lhe a ultima esperanza. Antes do suicidio fala a Monsenhor Andrada do seu testamento: entre as suas disposições havia uma cheia de belleza e que iria immortalisar a memoria de Edgar e de Helen — em Coimbra edificar-se-hia o Parthenon do Occidente, uma escola de arte hellenica com premios annuaes para os seus mais bellos adolescentes.

Quer deixar a vida pertendendo envolver o perfil, já de sombra, na mascara de ether. O anão, porém, vem impedir a morte e conta a Peregrina o seu amor por ella e os ciumes que vingára matando Nuno cujo cadaver áquella hora jazia estendido na praia. A artista vem juntar-se-lhe e abraça o seu corpo inanimado e hirto. Uma onda maior assoma e leva os dois cingidos num ultimo abraço. O anão fica numa attitude sinistra. Ao raiar da aurora um marinheiro canta.

.

Peregrina deixara um pergaminho que era a *Elegia da Morte*, um poema religioso, uma litania, sombria!

A *Elegia da Morte* é a consagração do livro de Villa-Moura: trechos de uma indizível belleza que fazem ser o artista que os escreveu um dos vultos mais notaveis da litteratura portugueza contemporanea.

O MYTHO TRAGICO

DIÓNYSOS

Quem sabe perceber, lêr o sentido
Das côres e da luz ? da immensidade ?
Dos symbolos na augusta escuridade
O segredo das gerações perdido ?

*Visão dos tempos — A Linguagem
dos Mythos, THEOPHILO BRAGA.*

Os olhos voltam-se anciados a interrogal-o e o sibyllino espirito debilmente responde aos que o sondam. Hora de agonia pareceu soar ha muito, hora de saudade em que a meditação resurge, em que a alma murmura sentida litania. No recolhimento profundo que o silencio gera a phantasia leva-nos comsigo, e lá vamos arras-tados na attrahente fascinação, vivendo o que não existe e que existiu ! Sente-se a revelação do segredo hellenico fazendo desfilar ante nós, uma a uma, as imagens d'essa religião feita de Arte e de Belleza, tecida em maravilhosos rythmos e harmonias. Atravez as edades que da Hellada nos

separam apercebem-se muito a custo no longinquo indeciso sombras de Formas erguendo-se aladas e levissimas. Primeiro o olhar mal distingue: uma neblina as cobre, mas depois esta desfaz-se em ogivados lances unindo-se amorosamente em archivoltas brancas. A luz astral, abençoada, inunda a terra que parece recebê-la no sensualismo apaixonado de amante que se entrega.

Fluctuam no ceu azul, clarissimo, as visões, carinhosos phantasmas de sêres que morreram mas que a lembrança faz ressuscitar; lembrança viva na alma em extasis, sublimada, embebida no delicioso torpôr do encantamento e da videncia. E o espirito caminha assim na senda do sonho, da revelação do milagre que nem todos vêem, porque nem todos o sentem. Pouco a pouco as imagens avultam e parecem realidades sendo apenas apparencias, mas a illusão é para nós uma certeza de momento, rapido momento em que a visão existe... O perfil alvissimo dos marmores divisa-se na sua opulencia olympica. A cidade antiga, a preferida pelo requinte dos artistas, inundada de sol, apparece ao nosso olhar evocador. Tudo desperta entoando o grande cantico a Zeus que da acrópole domina na fulgencia do culto. A alma deslumbrada continua na peregrinação!...

*

A mythologia grega encerra em si profundas concepções espirituaes, d'um raro symbolismo; da



VISÃO ANTIGA

(Pag. 132)

De João Augusto Ribeiro



antiguidade ellas ficaram esculpidas para eternamente lembrar conceitos do mundo formados então. Os deuses são ideias tornadas vivas na imaginação que se encarnam n'uma forma finita, deixando de ser simples allegorias, creações arbitrarías. Tem uma alta significação a sua existencia que espiritos superficiaes estão muito longe de comprehender. O mundo antigo mostra-se para muitos simplesmente material. Os mythos são olhados como figuras vãs, sem nada mais que a eurhythmia das formas a destacar-se; erradamente escreve quem assim os julga. Para combater tal apreciação o estheta-philosopho da *Origem da Tragedia* communicou aos que o quizessem lêr o segredo do milagre hellenico; palavras que merecem ser meditadas religiosamente no silencio de noites de intensa lucubração. Nietzsche é o apostolo do hellenismo, e cital-o é lembrar as paginas que traçou a clarividencia do seu genio sobre o mytho tragico, Diónysos. Merecem ser recordadas essas passagens do grande escriptor allemão: ninguém como elle, a não ser Redolfo Steiner, de quem falarei depois, comprehendeu melhor o sentido do mundo pagão. A genese da arte é encarada sob um ponto de vista originalissimo, e para a mostrarmos seguirei a *Origem da Tragedia*, obra desconhecida para muitos e querida para a minoria escolhida que a leu e pensou.

Frederico Nietzsche começa por mostrar o antagonismo de dois principios: um apollineo, outro

dionysiaco. Apesar de antagonicos, o seu conflicto eterno gera a obra de arte, uma manifestação altissima de vida. De um lado o dominio do sonho onde os homens avistaram pela primeira vez os deuses e onde o artista plastico se inspirou para representar imagens de creaturas superhumanas. Do outro o dominio da embriaguez em que o homem se sentia divindade, se sentia não o artista mas a propria obra d'arte.

Apollo é o deus da apparencia, a divindade da luz, a personificação da serena sabedoria, tendo no olhar o brilho do sol.

Diónysos é a propria alma, é o inconsciente creador, é o instincto, é uma emanação transcendente. Mas d'esta especie de antinomia nascia uma grande demonstração esthetica. Eduardo Schuré vê n'este conflicto, nas aproximações temporarias dos dois polos tão oppostos, nos seus encontros, a propria historia da alma grega, historia que tem as suas epochas marcadas no orphismo primitivo, nos mysterios de Eleusis e na tragedia de Athenas. Mas não deixemos Nietzsche, transcrevendo-lhe as suas ideias que outros apenas com o brilho de estylo reproduzem. Por um milagre metaphysico da vontade hellenica as duas correntes confundem-se dando logar a uma obra que participa d'ellas ambas: a tragedia, originada, segundo a tradição, no côro tragico. Aqui perguntar-se-ha como classificar o côro? Como na opinião de W. Schlegel: o espectador ideal? Como

na opinião de Schiller: a muralha viva que protegia a tragedia de toda ou qualquer profanação extranha, *natural*, terrena? Não o devemos considerar arbitrariamente ideal, anti-natural, mas sim *um mundo dotado d'uma realidade e verosimilhança taes como o Olympo e seus habitantes possuíam aos olhos dos hellenos*. Nietzsche insiste bem sobre a *verdade* frizante da tragedia, ou antes do seu elemento primordial, sustentando que o grego *civilizado* se transformava deante do côro dos satyros, que as instituições politicas e a sociedade, em uma palavra, os abysmos que separam os homens uns dos outros, desapareciam ante um sentimento irresistivel que os levava ao estado da identificnção primitiva da natureza. Ha então duas realidades bem distinctas: uma dionysiaca outra a vulgar. A primeira arreigada ao nosso eu: é o subconsciente de que nos fala Jastrow; a segunda é apparente, tem a volubilidade das circumstancias e dos diversos momentos. Na *Origem da Tragedia*, Hamlet é admiravelmente comparado ao homem dionysiaco, e facilmente se comprehende este juizo sobre o vulto talvez mais impressionante da obra Shakspeare. O helleno tendo absorvido o narcotico que o fazia esquecer a apparencia transformava-se em satyro, companheiro do deus, vagueando nas montanhas percorrendo as florestas. O côro é a *imagem reflectida do proprio homem dionysiaco*. Essa excitação produzida pela embriaguez sagrada tinha o poder de comunicar á

multidão esta faculdade artistica de se vêr rodeada de uma phalange aerea com a qual se confundia e identificava. Demais, o dithyrambo destaca-se de qualquer outro côro : as virgens que de ramos de loureiro na mão caminham solemnemente para o templo de Apollo, cantando hymnos, conservam a sua personalidade. Aquelles que entoam o dithyrambico são uns metamorphoseados, e é esta metamorphose que Nietzsche considera uma condição basilar da arte dramatica. As effusões do côro dionysiaco vão se traduzir em imagens apollineas.

É este um dos pontos mais notaveis, segundo a minha maneira de vêr, da these de Nietzsche. O drama é a representação apollinea de conceitos originados n'um estado dionysiaco profundo ; n'isto contrasta com a epopeia, pura manifestação apollinea. No principio, na génese da tragedia, Diónysos é o centro da acção ; se não existe realmente suppõe-se-lhe a presença, e com uma lenta evolução o deus apparece, caracterisando-se por este facto o verdadeiro drama.

Até a Euripedes o verdadeiro mytho tragico é Diónysos, e todas essas figuras extraordinarias que atravessam os palcos gregos, Prometheu, Edipo... não são mais do que mascaras do heroe original Diónysos. As apparencias symbolicas constituem um factor poderoso para tornar intelligiveis os mysterios do deus que soffreu. Apollo vem assim contribuir com o *seu mundo das apparencias*.

Frederico Nietzsche, na depreciação da obra de Euripides, faz uma profissão de fé, e com ella tão claramente definida torna-se um dos precursores mais notaveis do pragmatismo e das suas correntes derivantes, podendo collocar-se, como Berthelot o fez, ao lado de Poincaré, pragmatista scientifico, e de Bergson, o philosopho tão querido da nova geração.

Euripides é encarado na *Origem da Tragedia* como um demolidor do dionysismo. Guiado pelo socratismo tornava a belleza de uma obra d'arte dependente da sua conformidade com a razão. N'elle a factura dramatica decahe, como que se annulla.

Não existe com o seu theatro a anciedade epica, o attractivo da incerteza a impulsionar o interesse, aquella grandeza emotiva que predominava em Eskylo e Sophocles: o prologo dando o entrecho tirava o imprevisto, o inédito. Nietzsche faz de Euripides o poeta do socratismo esthetico. Socrates e Platão tornam-se, pela sua acção, dois vultos antipathicos na historia da tragedia. O primeiro é o *homem theorico*: dava á razão um papel creador e ao instincto uma função critica. O segundo deu á posterioridade o prototypo de uma obra arte nova, do romance que pode ser considerado como a fabula de Esopo infinitamente aperfeiçoada e na qual a poesia se encontra subordinada á philosophia dialectica, que com o seu character optimista, de certeza, de fria clareza,

se contrapõe á tendencia agnostica peculiar ao dionysismo. Com outras influencias prejudiciaes a tragedia decahiu: o côro diminuiu de importancia considerando-se uma reminiscencia inutil, deixando de ser um principio gerador para tomar uma attitude secundaria.

Um sonho que Socrates conta aos discipulos faz perguntar a Nietzsche se entre o socratismo e a arte haverá uma irreductivel antinomia.

Uma sombra appareceu-lhe muitas vezes aconselhando-o a dedicar-se á musica, e Socrates suggestionado por esta visão escreve um hymno a Apollo e põe em verso fabulas de Esopo!

Schopenhauer já tinha falado na sua *Metaphysica e Esthetica* do mundo das apparencias e da coisa em si: o elemento physico e o elemento metaphysico — arte plastica, das formas, e arte dionysiaca. Frederico Nietzsche veio desenvolver estes principios de Schopenhauer tomando duas figuras mythologicas da Grecia e encarnando em cada uma d'ellas dominios e feições contrarias: Apollo é o genio do principio da individuação, Diônysos quebra este jugo da individuação e pela sua alegria mystica abre o caminho para as causas geradoras do Ser, para o amago mais secreto das coisas. A musica é a manifestação mais essencialmente dionysiaca, como aquella que provem do inconsciente e não do mundo phenomenal.

O philosopho vê na canção popular um espeelho musical do mundo e diz: seria historicamente

possivel demonstrar que toda a epocha fecunda em canções populares foi tambem a mais fecunda em agitações e arrebatamentos dionysiacos. A canção contem em si não só o elemento dionysiaco mas um pouco tambem o apollineo — a melodia e o poema, sendo este gerado pela primeira. A poesia tende a integrar-se na cadencia da musica.

Nietzsche olha a opera como a expressão do dilettantismo na arte, dictando as suas regras com a serenidade optimista do homem theorico. A transformação do homem eskyliano em homem de serenidade alexandrina coincide, segundo elle, com a decadencia da musica invadida pelo optimismo latente inherente á genese da opera e ao espirito da cultura. Ha todavia um despertar progressivo do espirito dionysiaco: na musica de Bach a Beethoven e de Beethoven a Wagner. Na philosophia Kant e Schopenhauer realisaram a sabedoria dionysiaca expressa em idéias. N'esta convivencia da musica e da philosophia vê Nietzsche o surgimento de uma nova existencia intimamente ligada ao hellenismo.

O espirito apollineo affasta-nos do estado dionysiaco suscitando o entusiasmo pelos individuos: o mundo dos sons, graças á sua illusão, parece dirigir-se para nós sob a forma de um mundo plastico; mas o espirito dionysiaco não se extingue, antes pelo contrario, vive intensamente, e a alliança dos dois, parecendo irreductivel para-

doxo, traduzido respectivamente no drama perfeito e na musica conjugados, géra uma inacessivel manifestação esthetica.

Veja-se, pois, a importancia e a significação da mythologia hellenica pela admiravel these expressa na *Origem da Tragedia*. Redolfo Steiner encara o mytho Diónysos como nma revelação profunda. Diónysos é filho de Zeus e de Semele. Sua mãe, que era mortal, cahe fulminada por uma faisca, e Zeus querendo salvar o filho arranca-o do ventre materno e occulta-o em si até ao seu nascimento. Héra, a mãe dos deuses, excita os Titans contra Diónysos. O perseguido soffre o martyrio por que tambem passou o divino Osiris. Pallas Athéna vae procurar aos destroços sangrentos do corpo de Diónysos o coração, que, ainda palpitante de vida, leva a Zeus. O filho nasce pela segunda vez e torna-se Deus. Assim o divino se une á alma terrestre, ephemera, e desde que o elemento divino e dionysiacó vive em si ella sente uma nostalgia violenta pela sua verdadeira imagem. A consciencia ordinaria que apparece sob a forma de uma mulher, torna-se ciumenta de Deus por dar nascimento á consciencia superior e impelle os Titans na sua vingança sinistra. Diónysos é despedaçado e n'isto vê a theosophia a presença do Divino no homem, com os sentidos e a sciencia dividida. Mas a sabedoria superior encarnada em Zeus é bastante forte no homem para ser activa. Renascerá pela segunda vez o filho de

Deus, Diónysos. Da sciencia que é o divino fraccionado no homem, nasce a sabedoria que é o *Logos*, o filho de Deus e de uma mortal.

Diónysos iniciou-se pelo martyrio soffrido e tornou-se a divindade tragica do pessimismo creador.

.

Das florestas ouve-se o cantico de Pan entoado na syringe á nymphá, filha do Deus das Aguas, que lhe fugira para sempre.

— Attende a supplica, Deus da verdade occulta! E Diónysos não esconde a face onde scintillam os olhos de vidente... Os sistros symbolicos erguem-se bem alto retinidos pelos dedos das bacchantes que no desvario divino rondam á volta das aras sagradas. O évohe estridente echoa nas montanhas onde Prometheu habita. Os echos respondem ás vozes que o silencio interrompem.

A alma do passado foi procurar o seu templo no corpo de uma ondina, corpo ondeante, ductil e transparente como a vaga que o creou.

ARTE ROMANICA

A PROPOSITO DA EXPOSIÇÃO MARQUES D'ABREU

DIA a dia o inéditismo que envolve as manifestações artisticas do nosso paiz vae desapparecendo com os esforços dos poucos que têm votado a este resurgimento uma dedicação profunda e uma abnegação desinteressada.

A archeologia foi sciencia que tarde appareceu entre nós, e d'ahi o ignorar-se, ainda ha menos de meio seculo, grande parte de monumentos hoje considerados notabilissimos e indispensaveis para a formação da nossa historia d'arte.

As palavras do conde de Raczynski mostram a sua admiração pela pequena anthologia portugueza que lhe foi dado conhecer. Da sua observação resultou um modo de vêr que nos orgulha, modo de vêr este que elle deixou expresso nas obras que escreveu. A architectura foi o ramo em que os portuguezes, no seu entender, deixaram provas d'uma tendencia frizante: «a perfeição dos seus monumentos, sob o ponto de vista da execução, bem prova que esta arte é verdadeiramente nacio-

nal.» E Raczynski não conhecia ainda os bellos documentos d'um estylo que na Hespanha, França, Inglaterra, Allemanha e Italia tinha tão larga representação e que entre nós permanecia ignorado por circumstancias explicaveis.

Garrett fala-nos d'elle, quando se refere a um genero architectonico «especial nosso», adaptando-lhe a designação de *mosarabe*, resultado de uma filiação ethnica.

Theophilo Braga, em 1870, anno em que começou a esboçar-se o estudo do estylo, escrevia: «O norte de Portugal abunda em excellente pedra para construcções grandiosas, tem o granito duro, para as formas eternas, apto para reproduzir a rudeza byzantina; de facto, é ao norte de Portugal aonde se encontram os primeiros e mais venerandos trabalhos de architectura, não tão delicados como os rendilhados lavores da pedra calcarea do sul, mas em maior numero e em todas as edades como productos de uma necessidade vital.» Theophilo refere-se claramente aos monumentos românicos em que se notavam influencias *apenas* byzantinas.

Os trabalhos de investigação archeologica realísados em França, principalmente por Gerville e A. de Caumont, despertaram quatorze annos mais tarde em Portugal um dos mais cultos espiritos que a sciencia portugueza tem possuido: Dr. Augusto Filippe Simões, auctor das *Reliquias da architectura romano-byzantina em Portugal*, livro



JANELLA DE CERZEDELO

onde os caracteristicos do estylo romanico se encontram exemplificados com monumentos vernáculos. A cidade de Coimbra tem n'este trabalho especiaes e detalhadas referencias, ao falar-se da Sé Velha, das egrejas de S. Christovam, hoje desaparecida, de S. Salvador e de S. Thiago.

Lêem-se devotamente estas paginas eruditas, onde a belleza d'essas pedras amarellecidas avulta mais aos nossos olhos. Falo d'elle com especial carinho, porque me evoca um ambiente querido que merecia a alma de um Ruskin para o descrever sentindo-o!

Filippe Simões foi o principal iniciador. D'então para cá, teem contribuido para o conciso inventario e identificação dos monumentos romanicos em Portugal nomes como os de Augusto Fuschini, já fallecido, os professores Joaquim de Vasconcellos, D. José Pessanha, Teixeira de Carvalho, Antonio Augusto Gonçalves, Dr. Manuel Monteiro, Virgilio Correia e outros de que muito ha a esperar.

Propositadamente deixamos de incluir entre elles o nome de Marques d'Abreu, que hoje se pode considerar como um dos que mais teem trabalhado no estudo do romanico entre nós. A conferencia que o sabio archeologo Joaquim de Vasconcellos realisou no Atheneu Commercial do Porto, por occasião da abertura da exposição da Architectura Romanica em Portugal, veio mostrar o quanto attingiu a iniciativa de Marques d'Abreu, creatura que se não tem poupado aos maiores sacrificios

para realizar o seu sonho, apenas conhecido d'alguns amigos espirituaes com quem conversa. Vive recolhido dentro de si, trabalhando sempre na arte a que se dedicou e onde occupa lugar proeminente. O seu atelier de photogravura é considerado entre os primeiros do país, e só de lá podiam sahir trabalhos como os publicados na extincta *A Arte*, por elle fundada e ultimamente dirigida pela esclarecida orientação do professor e artista João Augusto Ribeiro. Bastaria só a publicação da *Arte* para Marques d'Abreu merecer louvores; mas a accrescentar a isto existe a acção tenaz que tem exercido para a descoberta de elementos e para o complemento dos estudos feitos na archeologia monumental portugueza.

Quem visitasse a sua exposição, ignorando a arte romanica, sahiria de lá elucidado com os exemplos persuasivos do estylo inconfundivel que a fórma.

A arte romanica em nada nos desperta lembranças do estylo hellenico; vive liberta, na sua quasi totalidade, das tradições architecturaes classicas, ergue-se como um symbolo da phase religiosa por que passou o christianismo. Apesar dos elementos profanos que n'ella se distinguem, podemos consideral-a como um reflexo das crenças que tumultuavam nas almas mysticas dos seculos XI e XII. É uma architectura de monges que inspira recolhimento com os seus interiores sombrios mas suaves: luz branda e coada pelos templos onde o

cantochão se entoava sob as arcarias dos trifólios!

Vida do além no milagre da alma fugindo alada para Deus! Lagrimas de martyres chorando felizes pelo soffrimento! Irmãos da Senhora Pobreza litaniando a paixão desenrolada na tragedia do Golgotha! Tudo isto a arte romanica resume significativamente! A Sé Velha de Coimbra, para quem uma vez transpôs o seu portico, nunca mais esquece: as naves mergulham-nos no isolamento da paz tumular. Ha vozes esparsas cantando plangentemente em supplica as phrases votivas: « *Deus meus ad te de luce vigilo!* »

Não terei a pretensão de neste curto artigo caracterisar o estylo romanico com as suas escolas notabilissimas de Auvergne, Poitou, Périgord, Provença, Borgonha, Normandia, etc., e as suas similares em Hespanha e Portugal. O leitor encontrará elementos nos escriptos dos auctores acima mencionados e, principalmente, como ponto de partida e trabalho de synthese, na introdução á monographia sobre S. Pedro de Rates, do Dr. Manuel Monteiro. Da sua leitura colhem-se bons principios que servem de guia nos monumentos románicos. Procurarei apenas traçar aqui as minhas impressões sobre os trabalhos que Marques d'Abreu expôs, detalhando, tanto quanto possivel fôr, neste limitado espaço que me destinam, as particularidades observadas.

Cumpre-me, em primeiro logar, citar as pho-

tographias dos monumentos especialmente descobertos por Marques d'Abreu: a Igreja de Freixo de Baixo (concelho d'Amarante), com a sua torre lateral a dar-lhe o aspecto de fortaleza; a Igreja de Villa Boa de Quires (concelho de Marco de Canavezes), transição do romanico para o ogival nas archivoltas das portas lateral e da fachada, e na janella em que o mais pequeno arco é uma ogiva de terceiro ponto; por ultimo a Igreja de Lourosa, estudada pelo prof. Joaquim de Vasconcellos na revista *A Arte* e pelo archeologo Virgilio Correia, que a este respeito publicou uma monographia, absolutamente independente do trabalho do primeiro.

Na exposição viam-se partes de edificios românicos, em evidente passagem para o gothico; a janella da Igreja de Cerzedelo, a arcaria da Igreja de Travanca (arcos mîtrados), os arcos das capellas-móres das Igrejas de S. Miguel (Entre-os-Rios) e de Cette (concelho de Paredes), as archivoltas das Igrejas de Paço de Sousa e Aguas Santas.

Só a parte que diz respeito a tympanos merecia referencias minuciosas: os tympanos das Igrejas de Rates, Rio Mau, Paço de Sousa, Travanca, Cedo-feita, Bravães, Aguas Santas, etc.. A ornamentação das archivoltas e das columnas que as sustentam tambem largamente se destaca nas photographias de Marques d'Abreu. Observando-as pode fazer-se um interessante estudo comparativo. Veja-se, por exemplo, a porta principal primitiva da igreja de



PORTA PRINCIPAL
DA EGREJA DE VILLAR DE FRADES

Villar de Frades: a iconographia da terceira archivolta é notavel pelas imagens que a ornem. Uma d'ellas, sita no lado direito, representa um musico tocando uma especie de *crowth*, antepassado do violino. As outras figuras são bispos, orantes e guerreiros, armados d'elmo e escudo. Cada uma das archivoltas tem motivos decorativos diversos: na primeira, interior, *interlaçados*; na segunda ornamentação animal e na terceira ornamentação humana e animal. Não podemos esquecer a porta principal da Igreja de Ferreira com as archivoltas delicadissimas: é um trabalho em granito, cheio de harmonia.

Queria ainda referir-me á ornamentação dos capiteis, a que parece presidir uma regra obrigatoria, ditada por crenças severas: n'alguns quasi que predomina a lei da frontalidade?

Quanto á iconographia tumular, Marques de Abreu apresentou-nos os tumulos d'Egas Moniz, de D. Pedro, Conde de Barcellos, com a sua tão citada caçada ao javali representada n'uma das faces, e os sarcophagos romanicos das Igrejas de Grijó e Pombeiro. Marques d'Abreu tinha na sua exposição muitos mais exemplares d'arte romanica, sobre que devia incidir uma critica conscienciosa, escripta vagarosamente: traçar-se-hia assim o maior elogio ao seu esforço.

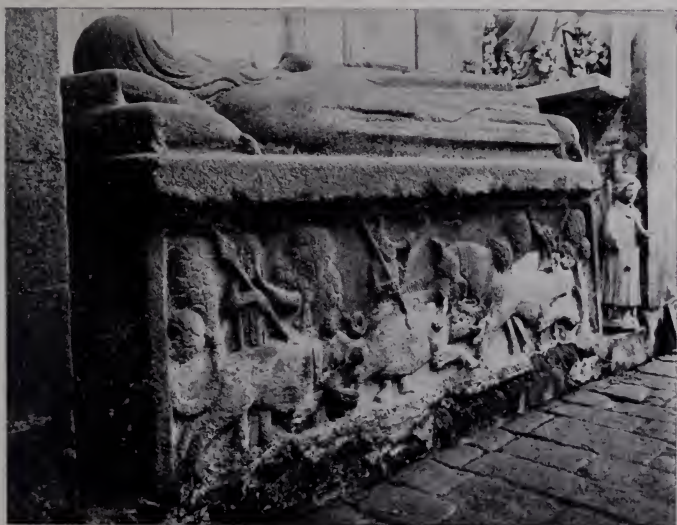


PORTA PRINCIPAL DA EGREJA DE FERREIRA

(Concelho de Paços de Ferreira)



TUMULO DE EGAS MONIZ



TUMULO DE D. PEDRO — CONDE DE BARCELLOS

A QUINTA SYMPHONIA DE BEETHOVEN

«Para amarlo todo, para compadecerlo todo, humano e extra-humano, viviente y no viviente, es menester que lo sientas todo dentro de ti mismo, que lo personalises todo.»

Del Sentimiento Tragico de la Vida
— Miguel de Unamuno.

É uma obra d'arte vivendo a eternidade! N'ella se integra o genio d'um immortal que é uma manifestação de Deus á face da terra! Beethoven merece a consagração de crentes, os louvores sagrados de uma litanía e os cantos guerreiros que se entoam aos heroes coroados de louros! Na alma de todos que o escutarem fica vincado este preito de religiosidade pela dôr que soffreu e pelo muito que sentiu. Até elle nunca na musica tinha apparecido alguém que traduzisse a vida n'uma tão elevada expressão e a communicasse aos outros tão suggestivamente. Affastado do sentido plastico das coisas, da ideia formal, Beethoven não

fez uma arte de apparencias; creou a verdadeira musica dionysiacca, nascida directamente do inconsciente, do eu instinctivo e liberto.

Ricardo Wagner symbolisa bem esta interiorisação n'uma passagem auto-biographica: em Veneza, á noite, debruçado da janella do seu quarto sobre o grande canal, ouviu a voz d'um gondoleiro. A cidade descansava envolta de sombras. Á voz do barqueiro outra respondeu e pausas sollemnes succederam a este dialogo que passado pouco tempo se animou de novo em sonoridades longinquas que se fundiram. O fim da insomnia extinguiu os sons... Pergunta Wagner se Veneza em plena luz lhe daria este intenso estado d'alma. A imaginação errava no vôo alto do sonho e os olhos nevrosados projectavam no diffuso as apparições ideadas.

.....

.....

Haydn e Mozart são os predecessores de Beethoven na composição da fôrma musical chamada *Symphonia*, derivada da *Sonata*. Considerações estheticas mereceria este ponto para devidamente se caracterisar, mostrando a evolução por que passou a musica instrumental desde a simples sonata de Andréa Gabrieli, da *canzone* de Ludovico Viadana, da *sonata da chiesa*, da *sonata da camera*, da *partita* até ás paginas exuberantes de orchestração dos compositores modernos e contemporaneos. Haydn e Mozart particularmente nos interes-



Mascara de BEETHOVEN

sam hoje: as composições d'um e d'outro têm alta importancia, tanto sob o ponto de vista historico como sob o ponto de vista estritamente musical. Falo das symphonias em que os dois mestres se destacaram como auctores cheios de inspiração innovadora.

Vejamos Haydn: é um colorista feliz, escrevendo com simplicidade motivos graciosos, desenvolvendo-os eruditamente na orientação da *musica pura*, e assim ouça-se qualquer das suas symphonias em que não ha lances dramaticos, phrases de grandeza espiritual e dizeres intimos. Aprecia-se mas não arrebatá. Frederico Spigl caracteriza-as pelo humorismo, e outros criticos chegam, como Wagner, a olhal-o acerbamente a ponto de este o chamar um corteirão servil dos príncipes, uma creatura que fez musica para divertir os outros. Mozart tem mais do que Haydn a criação psychologica, mas grande parte das suas symphonias possui a simplicidade tão inherente ás composições dos primitivos. Podia citar passagens em que ao lado de compassos já tecidos de uma fôrma complexa, apparecem outros despidos de significação. Estas apreciações são feitas por mim n'um sentido relativo, pondo como termo de comparação as symphonias de Beethoven, mais largamente representativas do sentimento tragico.

Beethoven augmentou o poder orchestral, procurou timbres e combinações de harmonia e contraponto. As phrases musicaes não lhe sahem despi-

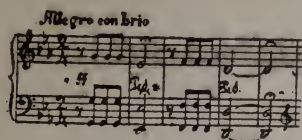
das, mas ornadas sempre por acompanhamentos que fazem avultar o conjunto. Realizou, depois do conhecimento dos instrumentos, a divisão da orchestra em grupos, a communhão dos timbres e a sua relação logica. Cada instrumento tem individualidade expressiva, aproveitada sempre genialmente nos estados d'alma que a musica descreve.

Pela segunda vez se executa na Sociedade de Concertos Symphonicos, sob a direcção de Raymundo de Macedo, uma das suas obras: a *Quinta Symphonia*. É uma das mais conhecidas do publico que a ouve sempre com o devido entusiasmo. Ella provará claramente as minhas palavras acima escriptas. Beethoven possuia n'esta ultima toda a independencia do seu genio. Rompe com formalismos antiquados sem negar e esquecer o velho Bach, Haendel, Haydn e Mozart. Não é o Beethoven dos primeiros tempos: é a alma na verdadeira individuação, disciplinada mas não subordinada.

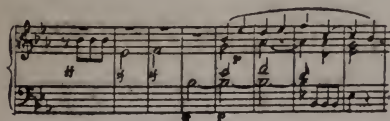
Para se comprehender essa divisão, que Lenz traçou na obra do Mestre, era necessario preparar-se uma audição unicamente com este fim: os tres estylos ou maneiras comprehender-se-hiam em persuasivos exemplos. A *Quinta Symphonia* poderia ser ouvida depois das precedentes, e só então se veria a distancia que a separa da primeira e da segunda. São differenças enormes e evidentes, taes como as notadas entre as primeiras sonatas e a *Appassionata*.

A *Quinta Symphonia* é uma intensa tragedia sem palavras que resume a vida nos seus desesperos, nos triumphos momentaneos e na morte. « O destino batendo á porta do homem, » assim se intitula ella, e sempre que a ouço surgem dentro de mim scenas sombrias em que a *creatura* apparece lutando no desespero angustioso do irrealisavel.

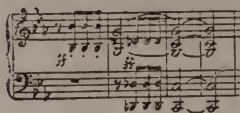
As primeiras notas! O espirito mergulha na noite silenciosa e a fatalidade vem chamal-o abruptamente. São compassos fatidicos sustados por uma communia inquietante e interrogativa...



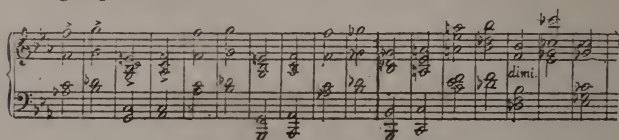
Novamente as pancadas sinistras resoam e o espirito fala ao destino. Os sons augmentam de intensidade, os tympanos vibram com mais côr e em fortissimo a trompa relembra o determinismo que nos subjuga até ao anniquilamento da vida, mas bem depressa os violinos attenuam este effeito com um canto dulcissimo de esperança...



O thema dos primeiros compassos repete-se num *rythmo* energico, apresentando um aspecto mais imperativo quando os instrumentos de sopro e o *quatuor* o visam em menor

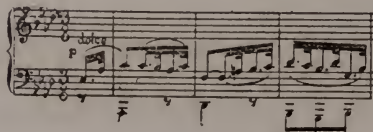


Novamente a orchestra irrompe no poderoso crescendo, desenhando-se o dialogo entre os seus dois grupos

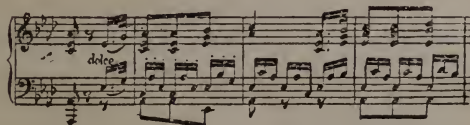


Dá-se o contraste entre este pianissimo e o fortissimo até a phrase do oboé, de transição para o *adagio*, onde o thema reapparece sempre dominante e esplendido. A orchestra ascende ao seu seu maximo de brilho.

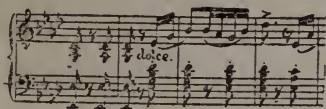
O *andante* é essencialmente beethoviano e constitue uma das passagens mais sentidas da symphonia: logo a primeira phrase nos dá o caracter inconfundivel do genio de Beethoven...



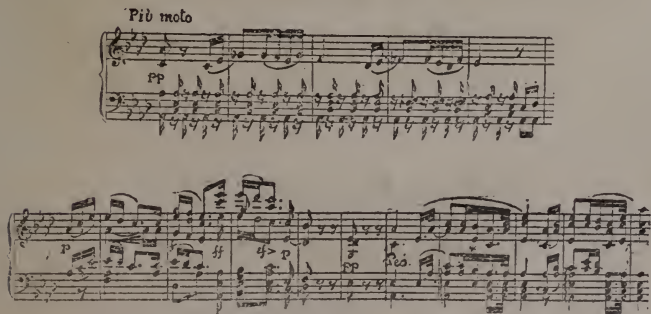
O espirito resignado ouve a fatalidade falar-lhe...



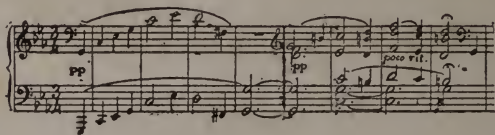
A luta ingente, exaustante que sustenta contra ella surge, mas por momentos. A orchestra, umas vezes, diz em pianissimo phrases dolorosas, e outras vezes rompe na heroicidade que succumbe...



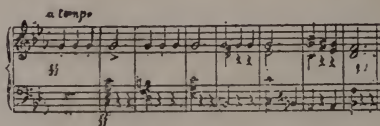
E termina impressivamente com o espirito vencido... a vontade parece agonisar... ha um supremo esforço e a vida continua tarjada de sombras...



O *Scherzo* inicia-se pelo thema da tristeza expresso n'estas notas pessimistas que uns áccordès levemente illuminam de aura distante

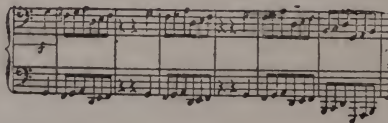


A trompa em pianissimo recorda o thema fundamental numa reminiscencia amargurada.

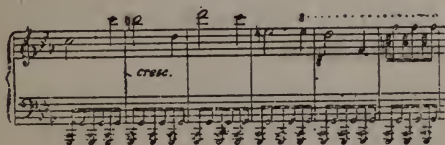


Sucedem-se uns compassos que nos despertam...

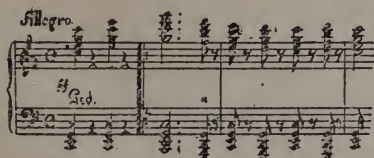
A seguir a celebre passagem em que os contrabassos e os violoncellos repetem tres vezes os mesmos compassos desorienta-nos bruscamente, tal o seu inesperado, passagem a que Schumann chamou a figura interrogativa = *die fragende Figur*...



Desenvolve-se um crescendo magnifico . . .



O *allegro* começa por accordes triumphaes: o espirito erguendo-se, acordando de novo para a vida, esquece a fatalidade e caminha sobranceiro, altivo, inebriado de si proprio . . .



Beethoven descreve n'esta *Symphonia* a sua vida heroica, affrontando a dôr que o destino implacavelmente lhe lançou sobre o caminho.

Nos seus ultimos escriptos, dizia elle que deixara d'ouvir o som da alegria e no recolhimento do seu eu buscára a verdadeira vida.

Beethoven teve um grito de desespero para Deus: oh tu, Inexprimivel, escuta a mais desgraçada de todas as creaturas . . . !

A sua figura de heroe e de santo ha-de permanecer eternamente . . . A humanidade devia levantar-lhe um templo em cujo frontão fosse escripta, em letras de bronze, a phrase dos martyres: *Per aspera ad astra.*

Porto, dez. 913.

A ACÇÃO EDUCATIVA DA RENASCENÇA PORTUGUEZA

« Praza a Deus que todos de um impulso, de um accordo, de simultaneo e unido esforço, todos os portuguezes, sacrificadas opiniões, esquecidos odios, perdoadas injurias, ponhamos peito e mettamos hombros á difficil mas não impossivel tarefa de salvar, de reconstituir a nossa perdida e desconjunctada Patria, — de reequilibrar emfim Portugal na balança da Europa ! »

(« Portugal na Balança da Europa », pag. 253 — Almeida Garrett).

NA hora das dissensões que prejudicam a vida portugueza espiritos nobilissimos procuram a effectuação do seu ideal de paz, não temendo os perigos da apologia abençoada que encetaram.

As palavras de Garrett, escriptas na ultima pagina da obra que acima cito, têm agora, e mais do que nunca, verdadeira applicação : é um momento historico o que hoje atravessamos, perigoso pelas antinomias violentas, nascidas de odios pro-

fundamente entranhados, e, pelo seu character, nocivos para o necessario equilibrio da nossa nacionalidade. A derrocada estará, pois, longe de se dar, evitada pelo despertar de novas energias ungidas de rehabilitadora esperança.

N'este anseio enorme de resurgimento apparece como problema de capital importancia a acção educativa do povo, sob um ponto de vista essencialmente nacional, com o fim de attingir a conscienciosa plenitude de si proprio. Para realizar tão importante actividade não é de per si bastante a iniciativa do Estado, longe como está ainda de possuir os indispensaveis meios de propaganda intensiva. Outros elementos terão de auxiliar-o desinteressadamente para que a cultura se torne efficaz no desaparecimento da atonia, causa mais forte do septicismo dominante.

Na acção educativa destaca-se como instituição de primeira grandeza a «Renascença», e não estranhem esta minha affirmacção baseada no mais sincero e imparcial criterio. Passo a passo tenho seguido a sua evolução e no meu espirito a duvida que tinha sobre o seu triumpho desvaneceu-se com a realisacção de factos excepcionalmente importantes. Já em 1912, na resposta que dei ao inquerito á vida litteraria do jornal «Republica», eu vaticinei á «Renascença Portuguesa» um enorme papel. O nucleo de creaturas decididas que então a formavam foi constantemente aumentando e hoje constitue um agrupamento intellectual digno de

si e dos nomes que o formam. A «Renascença» não guarda comsigo os materiaes de valor que possui, mas espalha-os sem olhar a proveitos, esperando apenas o successo dos fins a que teve em vista quando da sua fundação. Não quero referir-me hoje á sua attitudo ideativa — esta será convenientemente estudada no trabalho que dedico á obra de Antonio Carneiro, o artista mais espirital que de perto conheço. N'este momento limito as minhas considerações ao seu ensino.

Em Portugal, com o problema educativo, impõem-se soluções exageradamente unilateraes, pendendo a principal para a cultura technica, E' um ponto discutivel pelos defeitos que intrinsecamente apresenta. Tal orientação é mais ou menos inspirada no utilitarismo dos tempos que vão correndo, onde até a crença religiosa encontra razão de ser como uma utilidade necessária, revestindo o aspecto de experiencia na philosophia de William James. A mocidade d'hoje quer, acima de tudo, uma cultura immediatamente proveitosa, pratica no ensino e desde o inicio inspirada na lei da divisão do trabalho para a formação de competencias em determinadas especialidades. Temos, pois, a vida moderna transformando o homem com a extinção do espirito, e eil-o que se nos apresenta um simples instrumento auxiliar da machino-factura. A parte mais transcendente da sciencia, essa, fica abandonada como inutilidade perniciosa.

Dizia-me outro dia um estudante da Universidade de Coimbra, criticando a reforma: imagine, nos proximos exames de estado não somos interrogados pelos professores, mas por funcionarios burocraticos, pessoal dos ministerios, secretarias, etc.! E ironicamente falou-me n'uma provavel recepção festiva aos ditos examinadores com a indispensavel charanga, foguetes e balões venezianos... E' curioso e symptomatico! E pelas outras faculdades do paiz, além de officiaes de diligencia, teremos enfermeiros-cirurgiões, bons chefes de officina, etc.. A meu vêr, o alumno despreza a cultura philosophica, e tenho esta impressão porque conheci de perto os meios academicos de Coimbra e do Porto. Responsaveis d'isto são em grande parte as reformas de ensino. No sexto e setimo annos do lyceu só ha uma hora destinada ao ensino da philosophia e na Faculdade de Lettras o segundo anno da secção de philosophia apenas consagra o primeiro semestre ao principal objectivo da mesma secção, o resto são disciplinas communs aos outros bacharelatos.

Ora isto não quer dizer que orientemos o ensino no sentido puramente especulativo; de forma nenhuma. A par do ensino technico deve existir o ensino especulativo. A seguir a educação pratica tem de haver a educação philosophica. E' este o objectivo da Universidade Popular, cujas aulas a «Renascença» inaugura hoje solemnemente. E senão vejamos: foram organisados dois cursos

principaes — o de Commercio e o de Educação nacional. Tanto o primeiro como o segundo correspondem ao meu *desideratum*. O curso de educação nacional é de uma valiosa significação no presente momento: é o estudo da nacionalidade portugueza nos variados aspectos da sua actividade. Além da historia, da litteratura e da economia nacional vêm, como elemento de instrucção integral, as sciencias naturaes e a philosophia. As figuras representativas da raça, o seu resurgimento aos nossos olhos ergue-se acima de tudo. O problema economico assume, como se sabe, extraordinario vulto e não podia pela sua importancia deixar de ser uma das cadeiras mais em evidencia do curso. Vem finalmente as sciencias naturaes e a philosophia, sendo esta uma disciplina imprescindivel. N'ella se debaterão os problemas do numero e da extensão, da materia, da vida, do espirito e da moral. Do seu estudo nasce um mundo novo, de horizontes amplos e cheios de belleza. Liga-se com affinidade á litteratura, á historia e á sciencia economica. Recordemos a phrase de Taine: « Sans une philosophie le savant n'est qu'un manœuvre, comme l'artiste n'est qu'un amuseur ». E' bem claro o sentido de Taine. E o philosopho allemão Redolpho Eucken, que tantas vezes se insurge com o ensino tecnico e militarista da Prussia, diz que transformar completamente a vida do espirito em movimento equivale a destruil-a.

Concordo com Poincart quando a respeito do nosso paiz escreve: «hoje em dia não é possível a qualquer povo voltar atraz e concentrar-se em si proprio. Todos são arrastados á força no turbilhão rapido das relações communs inevitaveis. Ora a educação portugueza actual não corresponde a esta nova organização do mundo.» Isto, todavia, não combate o saudosismo que inspira a «Renascença». Mais do que tudo, as palavras de Teixeira de Pascoaes dirão: «Queremos a nossa Patria de accordo com o passado e o futuro, mergulhando as raizes na noite da recordação para florescer á luz da Esperança e criar a sua obra espiritual, religiosa, obra de amor e sacrificio.» Esta profissão de fé não é regressiva, é progressiva; é um incentivo para o rejuvenescimento da *vontade ethnica*.

Porto, novembro de 1914.

SOBRE O «FREISCHÜTZ» DE WEBER

Carlos Maria von Weber representa um ponto notabilissimo na curva evolutiva da historia musical. É uma individualidade que imprimiu á sua arte feições geniaes, creando meios expressivos de inequalavel valor, aproveitando recursos dispersos e reformando o que tinha cahido n'um depressivo abandono. Claudio Monteverde, Lulli e Rameau, Gluck, Mozart, Weber, Berlioz e Wagner, constituem esse movimento crescente da plena e perfeita formação do drama musical. Cada um d'estes representa uma phase pronunciada que merece estudos de profundo detalhe, tal a importancia da acção creadora que exerceram. Weber vem já n'um periodo adeantado, precede Ricardo Wagner preparando grandes emoções e fazendo-lhe surgir na alma o desejo intenso da ascensão para a Belleza: são os escriptos do auctor da Trilogia a confirmarem constantemente a fama justa que envolveu a obra de Weber.

Executando-se na Sociedade de Concertos Symphonicos, sob a direcção de Raymundo de Macedo, a *ouverture do Freischütz*, não podia deixar de dizer sobre ella algumas palavras que ajudarão a sentir mais a intensidade d'essas paginas, predecessoras d'um drama violento, vasado nos moldes do puro romantismo allemão. Escripto o *libretto* por Frederico Kind, Weber ideou sobre elle o poema musical, inspirando-se na alma da sua raça, no espirito das suas lendas de fadas e heroes. O *Freischütz* é uma producção essencialmente germanica, como o é o *Fausto* de Gœthe, como o é o *Parsifal* de Wagner; tem o sentido intimo que os artistas allemães incutem sempre ao que deixam e que passa nas suas *nuances* incomprehendido aos meridionaes de temperamento tão pouco tendente para generalisações metaphysicas. Só o allemão está apto por afinidades ancestraes a sentir *completamente* as manifestações dos seus genios; póde a obra de Wagner ser saudada pelas *élites* meridionaes, mas para estas ha-de sempre existir no que applaudem qualquer coisa de incommunicavel e transcendente que o espirito por entraves poderosas não consegue devassar. Ora o *Freischütz*, como o diz Wagner, é a propria Allemanha. Não ha n'esta musica uma natureza ridente: por ella passam phantasmagorias diabolicas, espectros, visões de monstros temerosos. É o romantismo sombrio que fazia nascer a crença nos duendes, nos bons e maus espiritos, e Weber tinha para



WEBER

este sobrenatural uma forte propensão, demonstrada já n'essa tentativa de compôr o *Rübezahl*, lenda dos Montes dos Gigantes, aproveitada mais tarde para a sua *ouverture* subordinada ao título de *Beherrscher der Geister*. No *Freischütz* ha reminiscencias do *Volkslied*, da canção do povo, o que torna mais nacional e ethnico o seu significado. Não foi musica logo accete: teve grandes ataques dos criticos do tempo, no numero dos quaes se conta o escriptor Hoffmann que na «Gazeta de Voss» chegou a accusar Weber de plagiar a *Vestal* de Spontini !! E assim o poeta Tieck e Zelter, director da *Academia de Canto*! Estas desagradaveis apreciações foram deitadas por terra: lá estava o valor intrinseco da musica a impôr-se, a conquistar dia a dia maior acolhimento.

Gostaria de dar uma ideia geral do *Freischütz*, do *libretto* de King, das passagens principaes do drama, mas reservo-me por agora a escrever sobre a *ouverture* que se executa agora por iniciativa e direcção de Raymundo de Macedo.

Precisamos primeiramente collocar o *Freischütz* como uma obra do tempo e não a analysarmos erradamente comparando-a á musica moderna, tão rica de coloridos e de expressões. A musica dramatica, no sentido litteral, só nos nossos dias attingiu o seu auge de brilho: até cá o verso era difficilmente adaptavel á musica ou a musica ao verso. Os florentinos subordinavam aquella a este e Scarlatti, com os seus discipulos, seguiam o ca-

minho absolutamente contrario. Tinhamos assim extremos, e só Claudio Monteverde e Carlos Weber souberam introduzir nas suas obras o eclectismo das duas escolas adversarias. Wagner realisou a harmonia dos dois elementos, podendo-se até dizer dos três: musica, poesia e dança—a ronda divina das tres artes, na phrase de Eduardo Schuré.

Quanto ao emprego da *ouverture*, Weber continuou tambem a linha evolutiva de que falei precedentemente, e n'isto se póde collocar ao lado dos seus iniciadores Gluck e Mozart e dos continuadores Beethoven, Berlioz e Wagner, ponto culminante.

Insisto n'esta parte: temos de ouvir a *ouverture* do *Freischütz* como uma producção relativamente antiga. Weber não podia de repente esquecer normas estabelecidas; havia de seguir, apesar de o considerarem todos um innovador e um inimigo da escola italiana, processos usados então como inabalaveis. Wagner foi o verdadeiro revolucionario: a evolução seguia lentamente, mas com o seu apparecimento houve—porque não hei de dizel-o—uma authentica mutação brusca, applicando as palavras do sabio De Vries. Assim, se Weber n'uns compassos é expressivo, n'outros cahe, porque não descreve e faz preciosismos.

O *Freischütz* não é, pois, uma obra igual e a *ouverture* comprova esta minha opinião. Tem compassos que dizem tudo: o *adagio* nos seus contrastes:—pianissimo e forte—o *tremolo* e o *crescendo* nas ultimas notas que precede o *allegro vi-*

vace. Mas vejamos as notas finais da *ouverture* com accordes repetidos e desnecessarios que desmancham o conjunto! Weber terminou a opera d'esta fórma que nada tem de tragico, podendo o seu genio uital-a superiormente. Isto não quer dizer que não seja a sua obra a de um symphonista notavel, como predecessor dos compositores que se lhe seguiram. O *allegro vivace*, com as suas dramaticas passagens, diz como synthese o poema que se vae desenrolar, animado sombriamente pelo espirito de Samiel, demoniaca existencia que apavora. Weber faz intervir o eterno feminino com uma passagem essencialmente melodica, muito limpida que se repete mais tarde, depois da *arietta* do segundo acto, a seguir a um *vivace con fuoco*.

Weber marca com o *Freischütz* um ponto de partida da musica romantica. É uma obra cheia de colorido orchestral, pela instrumentação empregada, original e inedita com o papel destinado aos instrumentos de sopro, principalmente.

Ricardo Wagner escreveu sobre Weber o maximo que se podia dizer d'um musico. No *Freischütz* vê elle a floresta, a noite estrellada e de luar, o tanger dos sinos das aldeias da sua patria, as lendas de monstros que dormem em lethargico somno. E um dos mestres contemporaneos, para mim querido, Claudio Debussy, tem por esta obra de Weber uma grande predilecção: a sua luz lendaria, dizia Debussy a Alberto Carré, envolvia-o na tradição romantica.

A PROPOSITO DE DUAS OBRAS DE ARTE

O Sonho cresce em ondas de tormenta,
O Delirio vae alto, enchendo o Mundo
De gritos e visões... Oh Mar, oh Mar profundo,
Queda a tua alma, cala a voz sedenta!
.....
A Atlantica visão demanda em sua faina
Outros climas e ceus: o vento amaina...
.....
Cruz de Christo a sagrar as caravelas:
Sonho humano a varar nas praias do Outro Mundo!

Do «Ausente» — MARIO BEIRÃO

O SONHO aventureiro da peregrinação descobridora das regiões distantes, onde corre o filão do ouro e onde scintillam magicamente as pedrarias, não se extinguiu ainda na alma lusiada. O vulto nobre do Infante D. Henrique, iniciado nos mysterios dos Argonautas lendarios, auscultou o coração do mar e recebeu o seu segredo. Inebriado pela chimera da propria alma lá foi, visionario, desvendar o enigma que as aguas occultavam no seu seio terrificante de monstruosidades. Na profundidade abyssal os encantos sinistros, pavorosos e diabolicos assomavam para

os marinheiros peninsulares que olhavam a curvilinea do horizonte marinho com a superstição perseguidora e nevrótica da existencia de uma fauna demoniaca desafiando a bondade do proprio Deus.

O Infante fitava o mar e sentia-se affagado pela caricia das ondas... As tempestades maravilhavam a sua alma de heroe com o crescendo impetuoso do turbilhão das vagas que se erguiam magestosas para o ceu pluvioso...

Pouco a pouco a distancia foi chamando a distancia, e os marinheiros, guiados pelos navegadores cheios de crença e de saber, lá foram singrando as aguas interminaveis á procura do reino encantado onde as joias os chamavam fascinantes de brilho. O Principe Perfeito adivinhou o futuro esplendoroso que pairava sobre as naus que elle mandara fazer para a continuação do cyclo das descobertas d'além d'Africa. O Venturoso realizou a chimera do ouro e das pedrarias: do Tejo partiram os galeões em demanda do *Vélo* encantado, levando comsigo a lembrança dos olhares saudosos das Tagides colleantes.

A prophesia pessimista e agourenta do Velho do Restello, tecida na hora da abalada para os longes ignotos, não extinguiu a esperança deslumbradora dos mareantes que procuravam o dominio dos thezouros orientaes visionados no seu espirito arrebatado pelo ideal imperialista. A noticia da descoberta de novas rotas chegou ao

reino onde echoou triumphantemente: a cruz de Christo surgiu dominadora a realisar a victoria da fé e a conquista das riquezas fabulosas. O sonho dos guerreiros precisava de se immortalisar num grande monumento que revelasse a heroicidade deste povo fadado para os grandes destinos, e a crença fez erguer para o ceu, numa oração eterna, as ogívas do templo de Belem: deram-lhe o estylo que mais tarde Ruskin julgava privilegiado para dignificação dos feitos imorredouros inspirados no christianismo dos evangelhos. O mar não podia ser estranho a esta sublimissima memoria: as suas caravellas deram ensejo ao apparecimento de novos aspectos decorativos que lembravam sempre como symbolos a epopeia magnifica da nossa aventura, que só um povo predestinado para as nobres coisas poderia levar a fim.

O estylo romanico dera a revelação do religio-sismo primévo; o estylo manuelino traduziu esse mesmo religiosismo alliado á epopeia nacional onde os heroes passavam como vultos maximos de gloria. O Mosteiro dos Jeronymos reflecte mais do que qualquer outro monumento o genio portuguez, de uma ousadia forte que faz nascer o espírito da descoberta e da conquista. Nun'Alvares e Vasco da Gama são os personageas votivos dessas duas obras de arte architectonica; é á sua volta que os feitos dos nossos maiores se condensam para um permanente movimento de independencia ethnica. As hostes de Aljubarrota e os

mareantes dos lendarios mares, nunca sulcados até allí, ficaram para sempre memorados por esses templos onde paira ainda hoje a uncção piedosa e confiante do passado.

O primeiro ouro que da India veio foi para a cinzelagem dum ostensorio precioso onde, em lausperennes magnificos de pompa religiosa, a hostia se mostrasse á multidão dos fieis nimbada pelo som mirifico dos canticos e pelo perfume evocativo do incenso.

O nosso Gil Vicente, *trovador e mestre da balança*, modelou no metal precioso a custodia fulgente para memorar no templo a esthesia das grandes descobertas! E ficou esta obra, peregrina de belleza, como modelo raro da ourivesaria antiga: ella é um excerpto delicadissimo das fachadas manuelinas, e uma reproducção doirada dessa decoração, desse estylo immortalisador.

Nos tempos d'hoje, de um renascimento de esplendida e exuberante significação, o sonho do passado, com as lendas e tradições da raça, surge envolto de aspirações de orgulho e independencia. A consciencia lusitana affirma a sua vitalidade pela revelação sincera, original e forte dos seus artistas.

Ha pouco tempo ainda, eu fui convidado por alguém a admirar na «Ourivesaria Reis» as duas ultimas obras de um novo: Antonio Maria Ribeiro. E' um artista que aos vinte e cinco annos apparece com a imposição do seu talento.



SALVA DECORATIVA

De Antonio Maria Ribeiro

Antonio Maria Ribeiro vae ser na ourivesaria portugueza um dos mestres do resurgimento: tem a sua mocidade ardente de aspirações e olha a terra portugueza com a devoção que só o artista pode offerecer. A sua *Salva Decorativa* é dedicada á epopeia dos portuguezes: o mar destaca-se n'ella como primeiro motivo. Sobre as suas aguas caminham os galeões de velas pandas ostentando a cruz, symbolo da religiosidade da raça. N'ellas se levantam pequenas ondas que a prata torna brilhantes de sol. Erguem-se columnas finalmente trabalhadas a sustentarem uma arcaria baseada no motivo do portico das Capellas Imperfeitas. E a restante ornamentação reproduz motivos do portal do Convento de Thomar, acompanhados de escudos onde assentam as cruzes das ordens de Christo, de Aviz, de Malta e de S. Jorge e o Braço das Quinas. No centro da salva destaca-se a a florescencia de uma rosacea gothica.

A *Taça de Honra* é tambem uma obra de arte manuelina onde se traduz o mesmo motivo da *Salva Decorativa*. Aqui a idéa do monumento architectonico apparece mais nitida: os elementos componentes destacam-se com mais vigor, as formas decorativas salientam-se com mais elegancia. N'um soclo de marmore cinzento vindo das Pedreiras de Extremoz descobrem-se logo, em contraste de côr, as cruzes de Christo com as semi-esferas armillares em prata.

A taça assente nas columnas de perfeitissimo

lavôr reune em si, n'uma ornamentação composita, os elementos ornamentaes dos Jeronymos, da Batalha, do Convento de Thomar e da Torre de Belem. As cruces de Christo dominam esta estylishação realisada com o mais subtil e minucioso detalhe.

Não conhecia Antonio Maria Ribeiro, e logo que vi estas duas esplendidas affirmações da sua arte procurei encontral-o mesmo na sua officina de cinzelagem. Recebeu-me com uma amabilidade captivante, e por elle soube que seu pae era o economista José Victorino Ribeiro, espirito de elevada educação intellectual.

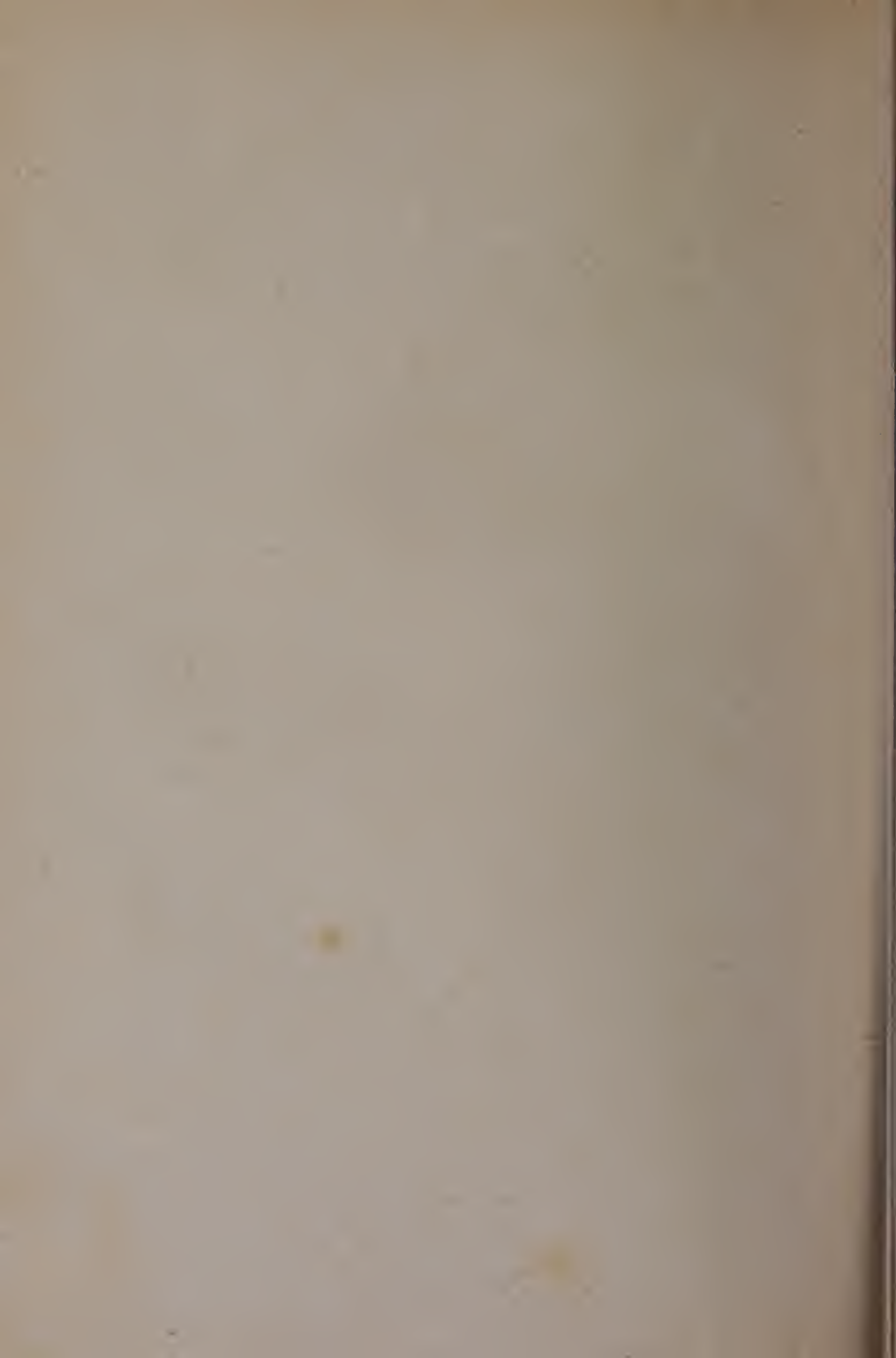
O novo artista mostrou-me uma série de photographias de trabalhos seus, já expostos, em que os estylos Renascença, Luiz XVI e outros eram tratados com a maior e mais perfeita consciencia.

Apaixonado pela arte classica, fez uma salva greco-romana representando no centro a deusa Minerva, de perfil rectilinio, rodeada de ornatos inspirados no mais puro traço hellenico.

Antonio Maria Ribeiro trabalha presentemente na *Salva Camoniana*. O artista concebeu o grande quadro da Venus apacando a procella para as caravellas seguirem o seu destino da aventura. No céu desaparece entre as nuvens pesadas o gigante Adamastor, e no mar revolto agitam-se com as vagas as ondinas e as sereias. Ao longe divisa-se um galeão que se dirige á India distante.

Antonio Maria Ribeiro projecta grandes traba-

lhos : muito brevemente percorrerá o paiz a colher de novo mais elementos para a sua obra começada, dizendo-me que vae outra vez á Batalha, Thomar e Belem com o fim de recolher inobservados motivos dispersos ou occultos na florescencia dos nossos mais bellos monumentos.



A « HEROICA » DE BEETHOVEN

Demain, c'est le cheval qui s'abat blanc d'écume,
Demain, ô conquérant, c'est Moscou qui s'allume,
La nuit, comme un flambeau.
C'est notre vieille garde au loin jonchant la plaine
Demain, c'est Waterloo ! demain, c'est Sainte-Hélène :
Demain, c'est le tombeau !

VICTOR HUGO.

BEETHOVEN pertence ao grande cyclo dos tragicos e a sua figura genial apparecerá eternamente perante as gerações que passam, que morrem, e se substituem. Ninguem desconhece a sua vida accidentada pela dôr e pelo martyrio que o sacrificaram, que o tornaram invulneravel, e assim todos nós que o sentimos nos curvamos á sua memoria immensa !

Na historia da arte, Beethoven tem um logar de supremacia, não podendo deixar de se citar ao lado d'aquelles que realisaram a dramatisação musical, como Wagner, especialmente. São tão sensiveis as differenças que o separam de Haydn

e Mozart! E comtudo estes desempenharam um papel importantissimo na evolução já adeantada da musica, papel que Beethoven não desconheceu, antes estudou profundamente, a ponto de as suas primeiras obras se resentirem das duas influencias então indiscutíveis, não falando ainda em Bach e Haendel, dois predecessores que nunca se devem omitir. Como exemplo frisante de uma composição já quasi desintegrada dos principios e das regras até ali classicas vem a terceira symphonia, em *mi bemol*, *op. 55*. Emquanto a primeira fôra considerada uma muito agradável *badinage*, e a segunda muito caracteristica tambem, a terceira foi logo julgada revolucionaria, e d'esta maneira por muitos condemnada com certa acrimonia.

São sempre curiosos alguns dados sobre a genese d'esta symphonia, e a este respeito não ha historia da musica que se não refira mais ou menos aos motivos que levaram o seu auctor a escrever sobre um thema para aquelle tempo bastante extranho.

Beethoven, apesar da sua convivencia principesca, era no intimo um revoltado, um politico de sentimento, como alguém lhe chamou, Para elle a Revolução de 89 ergueu-se como legitima realisação de ideaes de liberdade e de justiça, e na sua imaginação a lucta sangrenta e benefica assumiu as proporções de um extraordinario poema. Depois d'essa agitação desordenada de partidos proponderantes surgiu Napoleão Bonaparte, cuja attitude

impressionou Beethoven, suggestionado pelas leituras do vernáculo Plutarco.

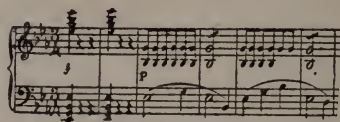
A terceira symphonia foi pois escripta para a immortalisação do primeiro consul que encarnava todo esse conjuncto de aspirações nascidas das almas oprimidas pela autocracia dominante. A heroicidade transfigurára o vulto juvenil de Bonaparte, temido e admirado já para os extremos da Europa pelos soberanos ávidos da força *divinamente herdada*.

A terceira symphonia é talvez a maior consagração da França renascida. Napoleão, porém, sentiu á sua volta a adoração cega da multidão, e olhando-a de frente, sem temer a vertigem do poder, ergueu a si próprio o pedestal para sobre elle assentar o seu sonho imperialista. Vestiu o arminho e a purpura, coroou a fronte de louros e assim, ressuscitando as cerimoniaes sagradas dos romanos, fez abençoar o seu poder pelo proprio Papa, sob as ogivas sombrias da Notre Dame. E a França acclamou o *Imperator* a quem o jacobino terrorista Fouché teceu o maior elogio no Senado.

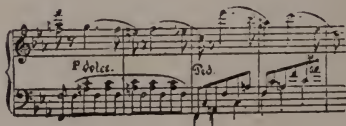
Beethoven teve com Bonaparte uma das maiores decepções da sua vida: Ries communicara-lhe a coroação do seu heroe e o *Mestre* exaltado rasgou a pagina da symphonia que ostentava o nome de *Bonaparte*, substituindo-o pelo de *Symphonia Heroica*, ou simplesmente *Heroica*, com a dedicatória ao principe de Lobkowitz, em cujo castello

de Raudnitz foi executada pela primeira vez em 1804. Vienna de Austria orgulha-se de ser a primeira cidade do mundo em que se executou publicamente, a 7 de abril de 1865, esta das maiores obras de Beethoven que depois correu os mais cultos centros de arte, não sem ouvir apreciações que mais revestiram o character de improperios.

Dois accordes iniciam esta symphonia, seguindo-se a exposição do primeiro thema do *allegro*, sereno, não deixando adivinhar a grandeza das paginas que depois decorrem:

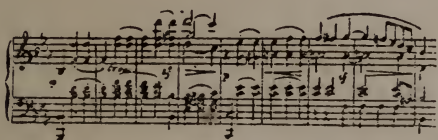


O segundo motivo, precedido de um crescendo magnifico, não faz presentir a heroicidade, tão subjectivo, tão intimo é:

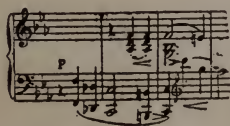


E os compassos succedem-se sem grandes contrastes exprimindo com uma simplicidade ge-

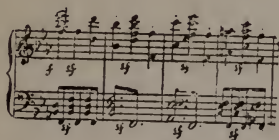
nial phrases essencialmente de musica pura, alheias a qualquer interpretação programmatica:



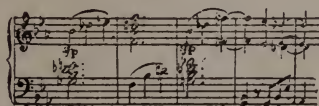
Outros compassos, porém, teem uma grandeza sombria:



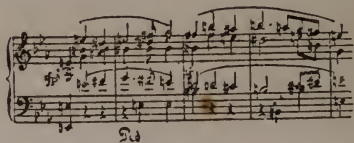
e só n'estes é que um vulto guerreiro se ergue victorioso, dominador, coroado de louros:



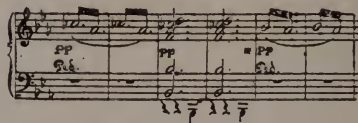
Ouvem-se phrases como esta, tão sentida, tão maguada:



E a feição beethoviana, inconfundível, emana d'este motivo que o oboé desenha:



Os violinos fazem um *tremolo* que Lenz chamou o *Sorriso da Chimera*



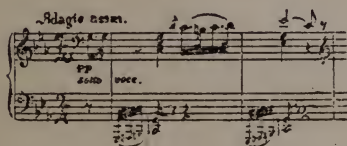
E as ultimas paginas do *allegro* evocam a lenda do heroe, irmão de Alexandre, de Cesar e de Annibal, que até alli não conhecera a derrota.

A *Marcha Funebre* vem entenebreecer, extinguir a alegria triumphadora, toldando de negro a gloria.

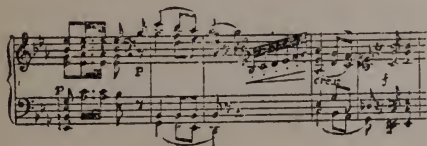
*O Waterloo! je pleure et je m'arrête hélas!
Car ces derniers soldats de la dernière guerre,
Furent grands; ils avaient vaincu toute la terre,
Chassé vingt rois; passé les Alpes et le Rhin,
Et leur âme chantait dans les clairons d'airain!*

Este tristíssimo adagio enluta o triumpho. Beethoven na *Sonata XII*, op. 26, também a seguir ao *trio*, escreve uma grandiosa marcha funebre sobre a morte de um heroe, mas a da symphonia é para mim mais enigmatica, visto que o *andante* com as cinco variações da *Sonata* citada nada discorda em melancholia do maestoso da marcha.

Ouçam estes compassos da heroica :

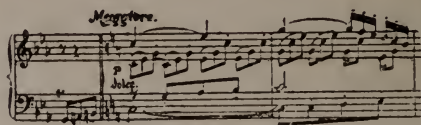


E um canto repassado de soturnidade, como que echoando das profundezas de uma catacumba extensa, povoada de tumulos de guerreiros, ouve-se religiosamente :

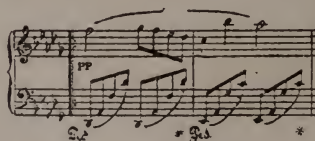
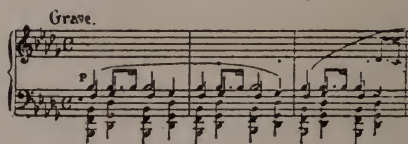


A marcha transforma-se num trecho essencial-

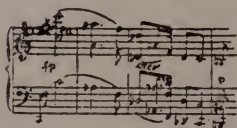
mente lyrico a contrastar com a sombria sublimidade que o precedeu.



Mais tarde, Chopin deu tambem este contraste, parecendo segui-lo como modelo de inspiraçon na sua *Marcha Funebre* inserta na *Sonata em si bemol menor*:

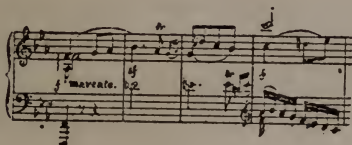


A tragedia do heroe continua



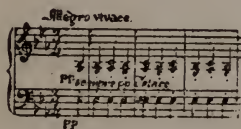
e de novo os primeiros sons da marcha reapparecem.

Beethoven escreveu poucos compassos depois um thema de fuga classicamente desenvolvido e que interrompe o rythmo solemne do cortejo que parece desfilar ante os nossos olhos:

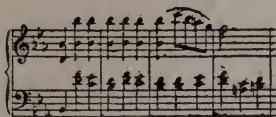


E extingue-se com o ultimo accorde esta apothese negra e macabra ...

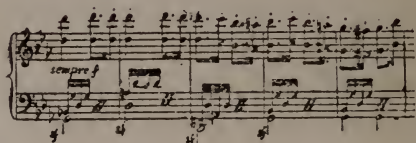
O *allegro vivace* do *scherzo* notabilisa-se pela leveza graciosa, pelo humor subtilissimo d'estas notas em *staccato*:



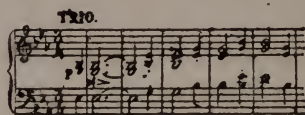
destes compassos que os oboés modulam :



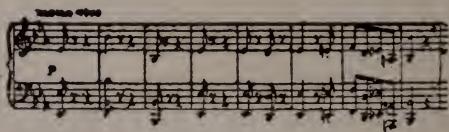
Succede a magnificencia da hossana ao heroe



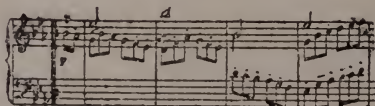
O *Trio* é que de maneira nenhuma pode ser excluido da ideia inspiradora da symphonia. A phrase das trompas com que abre é magnifica, como um echo distante de batalhas lendarias:



O final, *allegro molto*, é exuberante em passagens interessantissimas. Beethoven imprime-lhes o seu estylo, a sua feição:



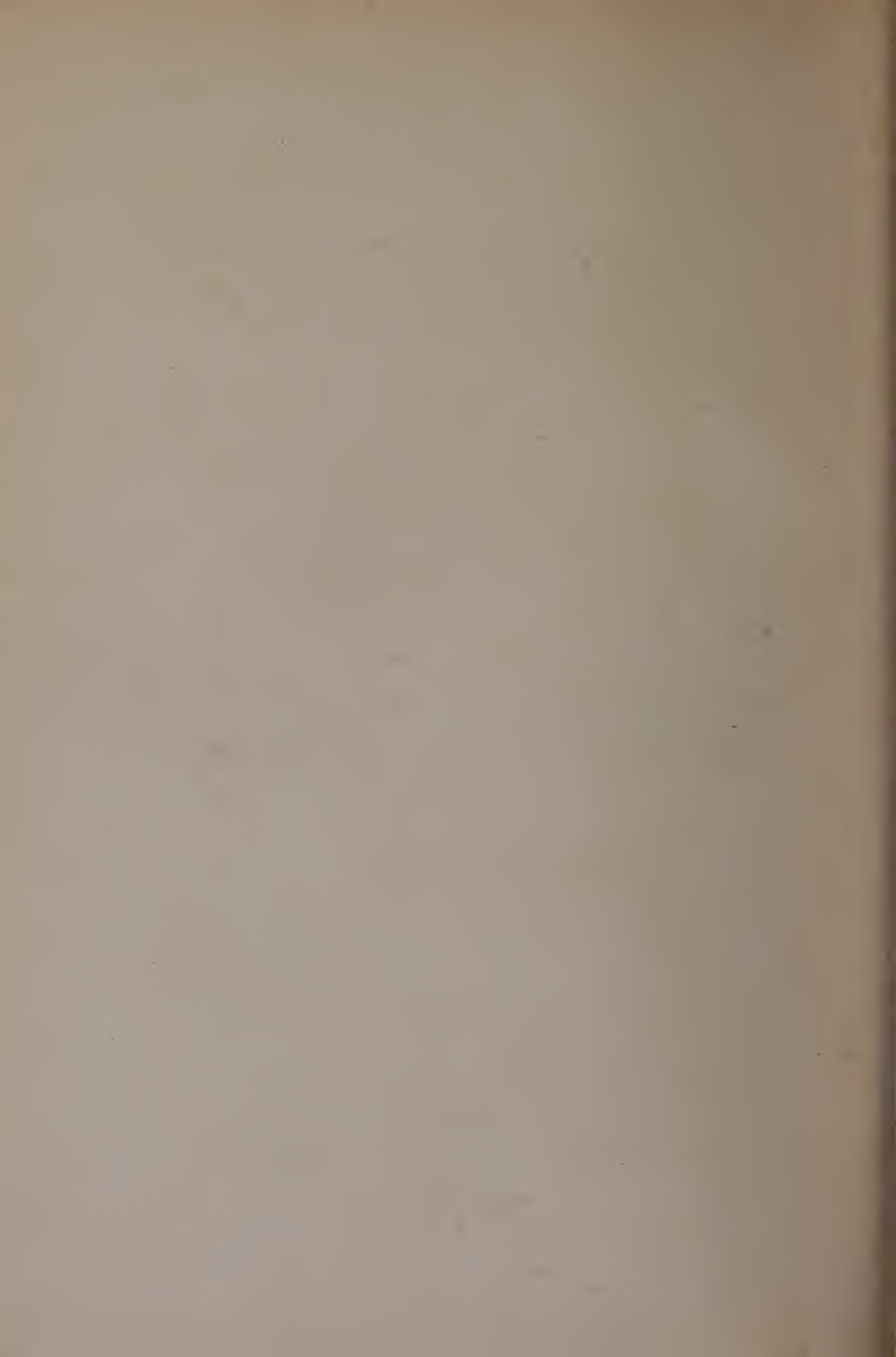
Estes lembram a maneira ingenua de Haydn e Mozart:



E por fim a orchestra faz-se sentir numa entoação superhumana, de evocação suggestiva, tão deslumbrante é de som e de brilho.

A *Marcha funebre* dignifica Napoleão, e ouvi-la é evocar-se o seu tumulto de granito vermelho rodeado dos tropheus que a heroicidade prendeu para sempre na crypta dos *Invalidos*, guardada no portico para dois gigantes modelados com o bronze dos canhões.

Dez. 914.



UM LIVRO

Desventura ou delirio?... O que procuro,
Se me foge, é miragem enganosa,
Se me espera, peor, espectro impuro...

Assim a vida passa vagarosa :
O presente, a aspirar sempre ao futuro,
O futuro, uma sombra mentirosa.

ANTHERO DE QUENTAL.

DE Coimbra chegou ha dias uma devota lembrança de amigo, e o que ella foi vae o meu sentimento dizel-o com a gratidão das coisas indeleveis: Garcia Pulido enviou-me o seu livro publicado agora. Olhei a capa onde um titulo christão assentava sem qualquer aspecto de melancholia a envolver as palavras de dôr. Julguei ir lêr paginas traçadas por uma alma que olhava a fé de Christo como redempção suprema, ultima e maior esperança; mas os primeiros versos que seguem a dedicatoria crepusculisaram as ultimas palavras do poema de amor onde a sua uncção apaixonada cantava « a graça fulva de uns cabellos d'oiro »,

inspiração nascida em interiorisado culto por uma mulher mytho semelhante á Bella Melusina que a magia do artista Bayes divulgou.

Dos tempos de estudante, que não vão ainda longe, conheci Garcia Pulido, e logo do primeiro encontro nos *Geraes* da Universidade ficamos ligados por communicativa camaradagem, d'essas que não esquecem pela vida fóra. Eu e outros tratavamos da fundação de uma grande revista litteraria e philosophica, a *Diónysos*, onde a geração coimbrã deixasse a documentação da sua actividade mental. Garcia Pulido approvou com enthusiasmo a nossa ideia. O primeiro numero trouxe collaboração sua onde precocemente se revelou com umas notas bem ineditas sobre Fialho. Esta revista foi o ephemero esforço de companheiros que mais tarde dispersaram abandonando-a.

Ainda tentei mantel-a, eu sósinho, mas renunciei — tinha sido um sonho, uma ambição d'essas que só alli nascem ! Deixei Coimbra e os amigos dos mais despreoccupados dias, e só mais tarde, em Lisboa, tornei a encontrar Garcia Pulido. D'esta vez o seu temperamento mostrara-se-me um tanto modificado, abandonando themas já por mim conhecidos para se dedicar a outros onde a alma mais profundamente se reflectisse ; e n'essa hora descreveu um conto, todo elle mysterioso, que traduzia a sua alma em lucta com o acaso. A prosa humorista que em Coimbra lhe conhecera ia sendo substituida por outra de maior significação artistica

e mais affastada da polemica violenta e sarcastica a que se votára. Não supporia nunca conhecer versos seus, e eis que n'este momento elle se manifesta poeta, traduzindo com a maior verdade a tragedia sombria do espirito perseguido pela duvida angustiosa e desesperadora.

Garcia Pulido poz estas palavras como portico do livro — *Nos braços da Cruz* —, e mal se lêem as paginas do principio, logo a melancholia começa a perturbar-nos a visão feliz da existencia. A «Litania do Crepusculo» escreve-a como uma prece á tristeza, recordando nos versos seguintes, em maguada saudade, os mortos queridos, a figura veneranda de seu pae desapparecida já, esvahida no passado:

«las dormir» disseste, olhando Aquella
Cuja alegria adormeceu tambem,
E a nossa casa n'uma paz que gela
Não mais sorriu alegre pra ninguém...

A imagem santa da mãe do poeta passa na «Ronda de Phantasmas» — ficou esse echo carinhoso:

Ai se tu visses os cabellos d'ella,
Do oiro antigo já só prata tem...
Branços, branquinhos como a luz da estrella
Que a luz perdeu a alumiar alguém!

A «Alma do Descampado» é a sua propria alma. A paizagem denuncia o espirito atormentado,

pelo tom sinistro e alído da solidão onde o mysterio da planura banhada pelo luar faz tecer a evocação do tempo da moirama.

O poeta vive no contraste da alegria dos outros, e as quadras da «Romaria» significam este mesmo contraste que os «Rythmos da Saudade» augmentam com a sua dolencia amargosa:

Ouvi uma voz cantando
Em certa noite de luar,
Uma quadra onde eu mettera
Meu coração a chorar.

E eu chorei, ao vêr que a voz
Ia cantando, esquecida,
Com alegria, quem sabe?
As magoas da minha vida!...

O «Mysterio da Planicie» desenróla-se exprimindo mais uma vez o soturno horizonte que seus olhos vêem na peregrinação pelo proprio eu. Ouve-se o preludio da «Morte» em lancinantes accordes, soando sempre o mesmo motivo plangente e macabro.

A «Maria» confessa o poeta que a dôr lhe envelheceu o rir que tinha, ficando, apesar do amor, o perduravel supplicio:

Não julgues que morreu o meu tormento,
É o teu canto que o não deixa ouvir.

O poeta vae vivendo

..... sempre a reear
A dôr dobrada que ha de vir depois.

E lugubremente escreve as « Ossadas » e a
« Vertigem do Nada » que a sua amizade me de-
dicou:

Na vertigem do nada allucinado
Meus nervos fervem vendo a escuridão
E á beira d'ella fico acobardado ...

Encerra o livro o « Poema Nevrotico » e n'estes
derradeiros versos define a imaginação dolorosa
que luta por exprimir o segredo envolvente, cada
vez mais indecifrável, inexprimível no sentido
ultimo :

Muitos passam na nossa vida, a esmo
Somos *outro* momento para momento ...
Sopra e não sopra sempre o mesmo vento,
Somos uns *outros* na illusão do mesmo.

O incolor não existe, apenas é
A falta da palavra que o define.
No incolor eu penso, e nem eu sei porquê
Procuro a côr que essa não — côr exprime...

O olhar fica parado sobre as ultimas palavras
desoladoras sempre até ao rythmo final, e a recor-

dação d'um monumento á morte passa-nos pelo espirito oprimido de desalento...

A memoria revive o denegrido hypogeu de Bartholomé, no Pére Lachaise, onde as creaturas que pisam o seu maldito limbo passam, sem uma crença na outra vida, desesperadas de soffrimento...

Nos braços da cruz pronunciou Christo, perto da hora nona, a phrase que João Evangelista escreveu e ficou eternamente gravada:

« Meu Deus, meu Deus, porque me desamparaste? » Pela primeira vez a duvida se ergueu ao Martyr, filho de Deus!

Porto, dezembro — 914.

JOÃO AUGUSTO RIBEIRO

« . . . que nós outros, os portuguezes, inda que alguns naçamos de gentis engenhos e spritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes; e quasi nos enjuriámos de saber muito d'ellas, onde sempre as deixámos emperfeitas a sem acabar. »

Da Pintura Antigua—Primeiro Dialogo.

FRANCISCO DE HOLLANDA.

A ARTE portugueza está ainda longe de possuir uma obra de conjuncto que a caracterise n'um honesto e profundo estudo critico, e d'ahi o viver-se no desconhecimento quasi integral das manifestações espirituaes que formam a essencia mais intima da alma nacional. Só se apontam trabalhos dispersos, monographias sob todo o ponto de vista valiosas, mas nenhuma historia ampla que revele as tendencias estheticas do povo e dos seus artistas, de maneira a originar no intimo de cada um o conceito elevado da propria raça. Só ha

poucos annos se começou a accionar n'este sentido e com rarissimos iniciadores, porque a maioria abandonava o desinteressado estudo de investigação, longe de merecer compensações moraes da parte do publico anódymo na sua pobreza educativa. Individualmente aqui e alli apparecia alguem que se votava ás descobertas de soterradas reliquias, para sobre ellas dissertar estabelecendo conclusões e hypotheses tendentes a formar lentamente a contextura ethnica e anthropologica do povo. O tempo tem decorrido e até agora nada se publicou de vasto e importante relativo ao assumpto. Sobre a nossa arte antiga pouco ha, e diga-se de passagem que o pouco que ha é valioso apenas no que se refere a determinados detalhes: da moderna e da contemporanea pode affirmar-se que está quasi tudo por fazer. De maneira nenhuma pretendemos menosprezar os nossos archeologos e historiadores de arte, no numero dos quaes se apontam nomes de excepcional merito; todavia, estes são certamente os primeiros a confessar que estamos longe de possuir uma historia de arte digna de tal titulo. É desanimadora esta falta perante as outras nações com esplendidas obras publicadas, contendo o inventario minucioso dos thesouros que lhes pertencem ou conquistaram, e, além d'isso, o estudo das correntes e escolas que determinaram a existencia de certos caracteres em determinadas producções. E qual a acção do Estado! Só agora, parece, começa a



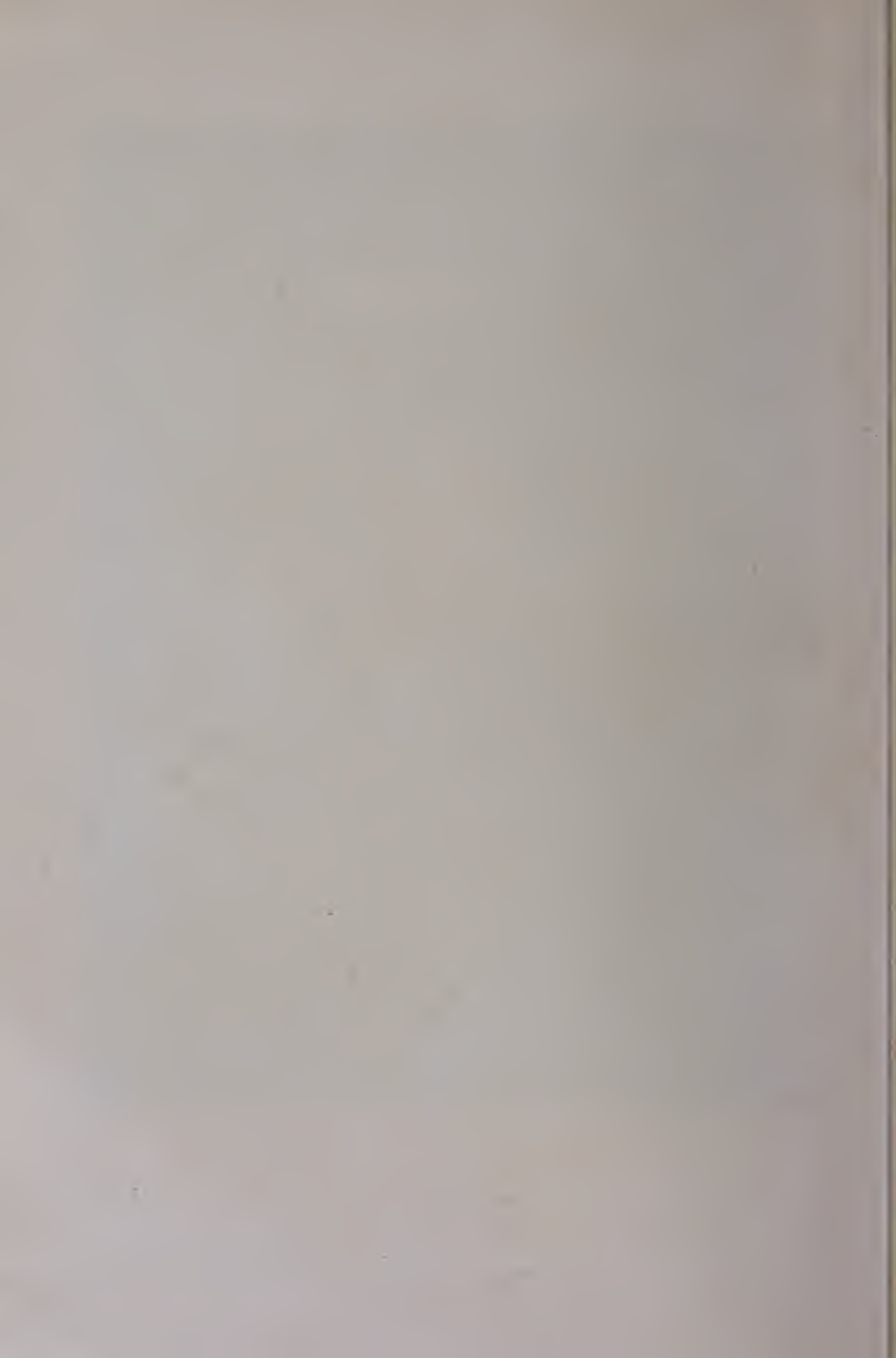
F. GOMES TEIXEIRA

De João Augusto Ribeiro



M. R.

De João Augusto Ribeiro



esboçar um pequeno desvelo pelo que tanto e tanto esqueceu, tendo ainda muitas e muitas lacunas a preencher, pois de contrario continuaria a merecer a mais severa critica pela sua ignorante attitude. As nossas escolas de bellas-artistas, principalmente a d'aqui do Porto, são um magnifico motivo de ironia para aquelles que as visitam: edificios nada apropriados, sem luz, sem condições nenhunas para o fim em que foram transformados; dotações exiguas e mesquinhas; professorado vergonhosamente recompensado, em summa, uma serie de faltas que annulla toda ou qualquer actividade esthetica. O ambiente é, pois, absolutamente ingrato para o florescimento da arte nacional, onde o mais elevado incentivo se perde para sempre no indifferentismo refractario da maioria.

Folheava ha dias um dos livros da collecção *Ars Una*, referente a Hespanha e Portugal, e que desgosto senti ao vêr o contraste das duas nações pela sua historia de arte! Trezentas e vinte paginas consagradas á primeira nação, e cincoenta e seis paginas apenas reservadas para a segunda. E o auctor, Marcel Dieulafoy, ao terminar o capitulo sobre a arte hespanhola no seculo XIX, censura os historiadores pelo abandono a que votaram o estudo das «artes lusitanas», accrescentando: «Il importait au plus haut point de combler une lacune aussi regrettable. Je m'y suis efforcé.» A desproporcionalidade é enorme e esta só se pode attribuir realmente á falta de publicações

suficientemente elucidativas, porque as que existem são incompletíssimas, referindo-me em especial aos artistas modernos ignorados pelos próprios portugueses. As monographias dedicadas á nossa arte moderna omittem nomes de valor incontestavel, o que lhes dá um merecimento bastante relativo, dado o seu character incompleto. Ao numero dos artistas que n'ellas tem sido esquecidos pertence João Augusto Ribeiro, um *mestre* na plena accepção da palavra. Devemos considerá-lo um cultor profundo e devotado da pintura moderna, pois a sua obra reflecte-se de uma realisação technica a que poderemos chamar *erudita*, tal a superioridade do seu processo plastico. O rapido estudo que neste momento lhe dedicamos não deve ser considerado uma lisonja ao seu talento de authentico artista. Para o apreciarmos devidamente torna-se necessario conhecer um a um os quadros que formam já a documentação do seu temperamento raro; e depois teremos a noção nitida e justa da admiração a que tem direito.

João Augusto Ribeiro é essencialmente um pintor de retratos, não deixando, porem, de cultivar a paizagem com menos elevação.

Para a sua alma de artista o mundo tem um amplo sentido: os aspectos que o olhar descobre são immensos, e a belleza que os envolve é sempre um thema novo e inedito: «Não ha êrmo na natureza. Tudo nos fala.» «A observação da realidade desperta a imaginação e no seio desta

nasce a obra de arte.» João Augusto Ribeiro desde novo procurava a concentração de si mesmo, communicando com a existencia para o presentimento do mysterio insondavel. O seu sentido esthetico parte directamente da vida, do real, e assim a sua obra é a expressão de uma arte absolutamente desintegrada de conceitos metaphysicos, affastados da propria vida. Sente o mysterio que a envolve mas não o procura exprimir, pelo menos nas obras que até hoje tem produzido. João Augusto Ribeiro vive affastado de influencias de escolas, não porque as considere inferiores, mas por independencia de principios. Na apreciação dos varios auctores não é um exclusivista, admitindo tudo que possa contribuir para o progresso das artes plasticas. Quando da sua visita a Paris em 1907, no *Salão dos Independentes*, um artista que o acompanhava mostrou-lhe a repugnancia pelos modernos pintores e, comtudo, João Augusto Ribeiro, ouvindo-o, veiu de lá impressionado com certos quadros onde para elle se salientavam apreciaveis meios de expressão totalmente novos. Este acolhimento mostra bem a sua prudencia em não negar aos artistas proselytos de innovações revolucionarias qualidades que podem imprimir á evolução esthetica um impulso para desconhecidas concepções. João Augusto Ribeiro apesar de ter o culto do passado, de defender o tradicionalismo como fonte de esplendidos motivos e de olhar insistentemente as paginas mais emocionantes da historia

para sobre ellas traçar grandes quadros evocativos, nunca foi pelo estacionamento das formulas, discordando sempre da immutabilidade ditada pelo canon academico, falho de genio, imitativo, cheio de artificios e de convenções impostas.

João Augusto Ribeiro é para mim o artista de uma execução plastica perfeitamente alliada a um temperamento emocionavel para os grandes motivos da vida. Estas qualidades raras traduzem-se nos pessoalissimos quadros que expõe, quadros em que não ha fulgencias de côr a animar motivos truculentos, mais propriamente decorativos. É um pintor para quem as colorações sobrias constituem predilecção. À parte a paisagem onde elle realisa o problema dos contrastes, as gradações de luz e o tom local, a indole geral da obra encontra-se longe da existencia cheia de mobilidade e de scenarios onde a luz limpida e alegre scintille em rutilancias chromaticas.

Ainda ha bem pouco tempo elle me falou no projecto de um grande quadro historico em que o thema era tratado da forma mais sombria: as figuras dos cavalleiros diluir-se-hiam em penumbras; o rosto da rainha presentiria o lucto de um desaparecimento em captiveiro; sob a abobada ogival o agouro empallideceria os rostos corajosos que partiam na abalada heroica em busca de regiões distantes e fabulosas. Será um quadro pessimista enluctado de maldição e de sinistros presentimentos.

Os retratos assignados por João Augusto Ribeiro tem uma feição inconfundivel, caracterisando-se sempre pela pintura assente no mais solido desenho e na mais justa relação de valores. O retrato do grande mathematico Dr. Gomes Teixeira constitue um dos seus grandes trabalhos de profunda e meticulosa analyse: nelle vive a physionomia lucida e perscrutadora do sabio professor, um dos vultos mais notaveis da sciencia portugueza e reconhecidamente a maior cerebração mathematica da Peninsula Iberica. O escultor Teixeira Lopes, que modelou o mesmo motivo, encarou Gomes Teixeira pela sua alegria espirital imprimindo-lhe no olhar a superioridade dos que vêem o mundo com a felicidade de conhecer o proprio triumpho. São duas interpretações diversas de identico thema.

João Augusto Ribeiro tem ao lado d'esta obra outra que não menos assegura o seu valor, e pena tenho eu de a não poder reproduzir: é um retrato de mulher, requintada, nobre e expressivo typo do povo a que pertence, orgulhosa da belleza que o seu perfil patricio ostenta.

Nas duas ultimas exposições da *Sociedade de Bellas Artes do Porto*, João Augusto Ribeiro, entre outros trabalhos, expôs *O Operario*. Quanto pezar tivemos de o vêr confundido, assim como outros artistas, no meio de dubias manifestações ousadamente expostas, mas desassombradamente criticadas por aquelles que tem da arte a sua precisa noção.

Este quadro *Operario* veio completar a série das obras de maior vulto d'este auctor: pertence ao grupo das composições plasticas que após a Revolução Franceza começaram a apparecer para dignificação do trabalho e da gente humilde. João Augusto Ribeiro não procura n'esta tela qualquer traducção psychica mais profunda, mas quasi apenas a pintura que revelasse um objectivo predominantemente plastico.

A *Alma Selvagem*, já constitue, relativamente ao *Operario*, uma tela de interpretação mais vivida: trata-se de uma feição revoltada, com estigmas de perversidade. Os quadros que acompanham este meu pequeno estudo revelam o pintor illustre, acarinhando themas dilectissimos onde a sua alma acendradamente se expande. A tonalidade é feita de côres esparsas, resumbradas de tenuissima luz.

A obra por elle realisada até hoje é digna de figurar, pela maioria das suas manifestações, na historia das arte moderna portugueza. As suas ideações apresentam um caracter inconfundivel, de vincada e forte originalidade.

O auctor do *Operario* é pela cultura elevada o verdadeiro professor — estheta: disserta largamente sobre todos e os mais difficeis problemas d'arte, argumentando com singular relêvo, defendendo ou atacando cultas orientações com illustre superioridade e sem pruridos nem invejas de seita.

A obra de João Augusto Ribeiro encontra-se

dispersa pelos Museus e collecções particulares, e difficil será hoje agrupal-a toda n'uma exposição. D'esta forma seria mais facil escrever um estudo definitivo que revelasse a notavel personalidade do artista e do mestre.

INDICE

	Pag.
O Orpheon Academico de Coimbra	7
A proposito da « Grande Saison » em Paris	15
Um quadro de Leonardo de Vinci	21
A proposito do Theatro da Natureza.	27
Sobre o Theatro hellenico	31
A Nova peça de d'Annunzio	37
Um Citharedo	47
A alma das pedras.	53
Ibsen e Grieg	57
Maquell Laranjeira	79
O Orpheon Academico do Porto	85
A proposito das danças gregas de Napierkowska	91
O Pragmatismo	97
A proposito das « Canções Portuguezas » de Ernesto Maia	105
A Opera symphonica	115
Notas bibliographicas	125
O Mytho tragico	131
Arte romanica	143
A quinta symphonia de Beethoven	151
A acção educativa da Renascença Portugueza	161
Sobre o « Freischütz » de Weber.	167
A proposito de duas obras de arte	173
A « Heroica » de Beethoven	181
Um livro	193
João Augusto Ribeiro.	199

NOTA

Estas paginas dispersas sobre Arte insertas em varias revistas e jornaes, principalmente no *Primeiro de Janeiro*, onde tiveram sempre logar d'honra, foram agora publicadas sómente pelo seu interesse divulgador. São artigos rapidos, que visam de uma maneira muito synthetica certos pontos interessantes da historia d'arte e da esthetica contemporanea.

ERRATAS

Muitas erratas passaram mas a intelligencia do leitor as corrigirá decerto. Indicarei, porem, algumas mais importantes :

Pag.	Linha	Onde se lê	Leia-se
16	4	fazendo realçar	realçando
16	29	Kubelik	Kubelick
16	30	<i>dançantes</i>	<i>dansantes</i>
23	12	pode-se considerar	pode considerar-se
37	4	idade	edade
50	28	misica	musica
58	6 e 7	Ibsen, perscruta	Ibsen perscruta
64	14	vêm perseguil-o	perseguem-no
112	17	<i>Linda a cara</i>	<i>Linda cara</i>
122	26	vêm-se	vêem-se
125	16	e é sua volta	e é á sua volta
127	4	em que os os	em que os dois
135	15	identificução	identificação
140	7	nma	uma
147	10	isolomento	isolamento
149	17	frontalidade?	frontalidade!
165	26	philosoho	philosopho
191	8	para dois	por dois

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00018 8207

